العدد

426

تشرين أول

2006

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في
الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
فاكس. 2122532
هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

العدد 4 2006

العدد 426 تشرين الأول 2006

205

223

العدد

0 6

255

أول الكلام ..

4

المقاومة

ها.. نحن نحتفي بالمقاومة معنى ومبنى ومغنى ليس باعتبارها طقساً، أو طائراً يحوم هنا أو هناك، أو لأنها فسحة هواء نظيف رائق عزيز، أو لأنها سماء لأرواحنا وحسب.. نحتفي بالمقاومة لأنها مشروعنا، ورؤانا، ومهج أرواحنا، ولأنها اليد التي تلوّح للخيبات القواسي تلويحة الوداع الأبدي، ولأنها الدرب الذي يقودنا إلى أحلامنا وغاياتنا النائيات، ولأنها السبيل الوحيد لامتلاك الكرامة والشيم، والمؤيد الوحيد للعزة الحق، ولأنها الخيار الأوحد للإفلات والافتكاك من ربقة الظلم، والطغيان، وبرودة الأيام والأزمنة، ولأنها نشيد اللهوات النداهات بالصباحات البكر، ولأنها الكتاب الجديد بالحبر الزكي الذي يؤرخ للأفعال العظام.

ها.. نحن نحتفي بالمقاومة فنفتح لها قلوبنا وصدورنا قبل صفحاتنا كي تصير خبز يومنا، فالمقاومة بمعناها الفطري لا تعني تحرير الأرض والإنسان والتاريخ والأفكار وحسب وإنما تعني العيش بكرامة دون تهديد، أو خوف، أو غُصّات، كما تعني أن نمشي نحو المستقبل بثقة أكبر، وعزم أجدّ، وروح لا همَّ لها سوى جعل الأحلام واقعاً، والهمهمات كلاماً،

والرغائب سواقي نرى ماءها صافياً جارياً، ونسمع خريرها ملء الأذن والعاطفة.

إن الجهل، والأُمية، والتخلف، والأمراض، والتصحر، والسفاسف، والمادية، والتناحر... من جهة، وذبول الأرواح، وموات الأنفس، وانحطاط الهمم، وانكفاء العقول، وضعف الإرادات، والركون، والإخلاد، واللامبالاة من جهة ثانية، وثقافات الهزيمة، والخوف، والاستسلام، واللاجدوى، والاعتدال، والواقعية، والخروج من التاريخ من جهة ثالثة.. كلّها لا يمكن إزاحتها أو زحزحتها أو محوها، أو إبدالها.. إلا بالمقاومة. فالمقاومة هي كتاب الماء لأطفالنا الذين لن نورثهم عطشنا، وهي كتاب عزتهم بعدما طحنتنا في أزمان سالفة الملمات والخيبات والمذلات الموجعات، وهي كتاب مستقبلهم بعدما امتصت أجسادنا وأرواحنا وقلوبنا كل الصدمات والهزات الدامية.

والمقاومة تعني الخلاص من إرث فرضته الأزمنة الباردة، والإرادات الضعيفة، والجهل العميم، والمجتمعات المنغلقة، والذهنيات المتحجرة المتبلدة، والعصور الضامرة، والأوقات المطفأة، والأحوال المائلة، والعادات الخرقاء، والأعراف والتقاليد الباهتة.. إرث صاغته حقب وذهنيات ليست لنا، وليست معنا، وليست منا.. فباتت أشبه بالناموس أو المعيار.. فقولة (في التأني السلامة وفي العجلة الندامة) جعلت الأغيار يتحكمون برقابنا أزماناً طوالاً، وقولة (العين لا تقاوم المخرز) جعلتنا نعد ونعد ليس للعشرة أو للمئة فقط وإنما جعلتنا نعد حتى استغرقنا العد كي لا نقوم بأي فعل سوى فعل العد حتى غدت العين بلا إبصار، وغدا المخرز صاروخاً، وقولة (الحيط الحيط ويا ربي الستر) دمرت كل اجتهاد، وكل رأي، وكل اجتراح وإبداع فتماوتت الأجساد اقتداءً بتماوت العقول، وقولة (يد واحدة لا تصفق) قزّمتنا حتى صرنا جزراً معزولة خارج أنساق اجتماعية العالم، وخارج أنساق الحضارة. وقولة (بعد عن الشر وغنّ له)، وقولة (حايدة عن راسي بسيطة) وقولة (حواليَّ ولا عليَّ).. كلها قولات كما أنتجتها عصور الظلم والقهر والموات، أنتجتها البرهات الزمنية التي غيّبتنا طويلاً!

المقاومة ماضياً، و راهناً، ومستقبلاً.. لا تعني العدوان، والظلم، والشر، والموت... وإنما تعني ردّ هذه المعاني وإنتاج بدائل عنها كالسلام، والحرية، والخير، والحياة.

المقاومة، حقيقةً، فعل حياة عزيزة، حرة، جديرة بالعيش.. لا حياة انطفاء وتوارٍ ومذلة..

لهذا كله.. نحتفي بالمقاومة لأنها المرآة الوحيدة التي نرى فيها قاماتنا على حقيقتها،

وأفعالنا بأوزانها، وبصماتنا بوضوحها، ورؤوسنا وقد استظلت ببيارق العزة والشموخ.

حسن حميد

6

التّفكيكيّة
والنّقد العربيّ
الحديث

د. غسان السيّد

لا يتاح للإنسان دائماً الوقت اللازم للتفكّر في تفصيلات الحياة لأنه يؤخذ بحاجاته اليومية التي تشوش الرؤيا، وتبلّد الإحساس بالأبعاد الحقيقية للأشياء، ونادراً ما يفكر في الغوص عميقاً في جوهرها، وكأنه يخشى من رؤية حياته على حقيقتها. وإذا قيّض له، في غفلة من الزمن أن يواجه حياته، وجهاً لوجه، فإنه سيكتشف كم هو غريب حتى عن أقرب الأشياء إليه:

فكره وجسده. إن الألفة هي التي تقتل الإحساس بالأشياء على حقيقتها، فنقدّس المقدّس بحكم العادة، ولا نجرؤ على مناقشة أحد بمصدر التقديس ونهايته. فنتشرنق حول مجموعة من المقدسات التي تصبح مصدر أقوالنا وأفعالنا. على هذا الأساس تشكّل الفكر العالمي، منذ بداية تشكّل وعي الإنسان، حول مجموعةً من المركزيّات الثّابتة التي لا يجرؤ أحدٌ على الاقتراب منها، والتّشكيك فيها، فمن مركزية الأب ضمن الأسرة، إلى مركزية الحاكم، ومركزية رب العمل، ولا يكاد الإنسان يخرج من تأثير إحداها حتى يقع في شرك الأخرى. وكان أساس هذه المركزيّات المركزيّة الدّينيّة التي جعلت كلّ شيءٍ في الحياة خاضعاً لقوّة جذبها. والمركزيّة الدّينيّة تقوم على مجموعةً من الثّوابت التي لا تقبل النّقاش مهما كانت الأسباب، فأصبح الإنسان أسيراً لها، وأصبحت أقواله وأفعاله خاضعة لمنظومة القيم التي تفرضها السلطة الدينيّة. هذا الواقع فرض على أوربا أن تعيش حالة من الفوضى والخراب نتيجة سلسلة من الحروب المدمرة التي لم توفر بشراً ولا حجراً.

أمام هذا الدمار الهائل، وقف الإنسان الأوروبي وهو ينظر بعين الريبة والشك إلى منظومة القيم السائدة التي أوصلته إلى هذه الحال. وكان أمامه خياران: العودة إلى الوراء والدخول، من جديد، في دائرة العنف الجهنمية التي لا تنتهي، أو تجاوز إرث الماضي، والتطلع إلى عالم جديد. واختارت أوروبا سريعاً الخيار الثاني، فعملت على تحرير الإنسان من واقعه في صورته اللاّهوتية فتحرّر العقل، وبدأ يطرح أسئلةً لا تنتهي إيماناً منه بأنّ الفكر يكمن في السّؤال وليس في الجواب.

لقد جاءت اللّحظة الحداثويّة الأوربيّة التي نقلت الإنسان من واقعٍ إلى واقعٍ آخر مختلفٍ تخلخلت فيه كلّ الثّوابت السّائدة التي جمّدت العقل البشريّ لقرونٍ طويلةٍ. فتشكّل وعيٌ جديدٌ معارضٌ بصورٍ كلّيّةٍ للوعي اللاّهوتيّ الذي أراد توحيد العالم حول مركزٍ عقائديٍّ موحّدٍ يتجسّد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النّقاش. ومنذ تلك اللّحظة تميّز الفكر الغربيّ بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتّى وإن كان يقع ضمن ثوابته. وولّد هذا الأمر خطاباً مختلفاً عمّا هو سائدٌ، خطاباً يريد أن يقطع كل الجسور مع الماضي، ومع أي نقطة

إحالة مرجعية ثابتة. ويتمثّل هذا الخطاب، بصورةٍ خاصّةٍ، في خطاب جاك دريدا، الذي جاء في الأساس ليفضح الخطاب الغربيّ الذي لم يستطع في مراحله كلّها التّخلّص من مركزيّةٍ حادّةٍ تتحكّم في الوعي الجماليّ والقيميّ للإنسان.

(حاول دريدا نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون، وأرسطو حتى هيدجر، وليفي شتراوس، وكذلك سوسير، واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سمّاه . التمركز المنطقي . وهو الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي.)(1).

إنّ فكرة التّفكيك مسألةٌ قاربها مجموعةٌ من المفكّرين مثل بول دي مان، وجوفر هارتمان، وهيلس ميلر، ولكنّ المؤسّس الرئيسيّ الذي أرسى منهجيّة التّفكيك التي بموجبها تتحقّق القراءة التّفكيكيّة إزاء النّصوص مهما كان جنسها هو جاك دريدا. ولهذا يتحدّث النّاقد ك. م. نيوتن عن أبوّة دريدا للتفكيكيّة: "أمّا صاحب النّفوذ الكبير في النّظريّة الأدبيّة للبنيويّة المتأخرّة . ما بعد البنيويّة . فهو الفيلسوف الفرنسيّ جاك دريدا". (2)

ودريدا هو فيلسوفٌ فرنسيٌ ولد في الجزائر عام 1930. جاء إلى فرنسة من أجل دراسة الفلسفة التي استهوته منذ بداية تشكّله الفكريّ. وجاء مشروعه الفلسفيّ في منتصف الستّينيّات بعد أن هضم الفكر الفلسفيّ الأوربيّ القديم والحديث. وخلال بحثه في الفكر الفلسفيّ الأوربيّ لاحظ أنّ فكرة الميتافيزيقيا هي الفكرة الرّئيسيّة التي تمحور حولها هذا الفكر دون الاقتراب منها وتفكيكها وذلك بسبب هذه المركزيّة التي تحدّثنا عنها، والتي عطّلت العقل ومنعته من تجاوز حدٍّ كان لا بُدّ من تجاوزه من أجل تطوّر البشريّة.

فأخذ دريدا هذه الفكرة وتمعّن فيها متحرراً من كلّ القيود المسبقة والتي ورثها عن محيطه، فوجد أنّ مجموعةً من السّلسلات مرتبطةٌ بها وبحاجةٍ إلى التّفكيك. وقد بدأ بموضوع الصّراع بين الصّوت والكتابة الذي عالجه في كتابه (علم الكتابة) الصّادرة عام 1967. وكان يعتقد أنّ الفكر الغربيّ يُفضّل الصّوت على الكتابة، لأنّ الصّوت يفترض حضور المتكلّم فيتّجه الدّال/الصّوت إلى المدلول/المعنى، وذلك بعكس الكتابة التي تفترض غياب المتكلّم فيتيه الدّال عن مدلوله. انطلق دريدا من ثنائيّة الصّوت والكتابة ليكشف مجموعةً من الثّنائيّات الأخرى التي تتحكّم بالفكر الغربيّ، والذي يُنتج خطاباً منسجماً مع هذه الثّنائيّات. وقد حاول دريدا في كتابه (الكتابة والاختلاف) (3) أن يُبيّن أنّ هذا الخطاب يُنتج أسلوبه الذي لا ينفصل عن الفكر، "الفكر لا يُمكن دراسته بمنأى أو بمعزلٍ عن

الأسلوب الذي صيغ به، وربّما كان الأجدى إدراك المعنى أو الدّلالة اعتماداً، بالأساس وبدرجةٍ أولى، على الأسلوب". (4)

فطريقة الصّياغة تُحدّد إلى حدٍّ بعيدٍ شكل الدّلالة/المعنى.

لقد أراد دريدا أن يُغيّر طريقة قراءتنا للنصوص، والتي ورثناها من جيلٍ إلى جيل دون نقدٍ أو تمحيصٍ. ولهذا قدّم كتابه (نواقيس) عام 1975، الذي حاول أن يُطبّق فيه طريقته التّفكيكيّة على الأفكار الهيغليّة، خاصّةً ما يتعلّق منها بمفهوم الآخر.

إنّ مقولة هيغل: الآخر هو الشّبيه والمماثل جمّدت الفكر الغربيّ الذي قبل هذه المقولة دون مناقشةٍ، إلى أن جاء دريدا وقدّم وجهة نظره القائلة بأنّ الآخر ليس هو الشّبيه بل هو المغاير والمختلف. لقد شكّلت هذه الفكرة أساس النّظرة الأخلاقيّة التي يجب أن تسود علاقات الأفراد والمجتمعات بعضها ببعضٍ.

ولم يتوقّف هذا المفكّر عن تعميق أفكاره في مقالاته ومحاضراته وكتبه العديدة التي قدّمها ليوضّح مفهومه عن التّفكيك والذي يختلف عن وجهات نظرٍ عديدةٍ لمجموعةٍ من الفلاسفة.

إنّ الأساس الوحيد الذي اعتمده دريدا في تحديده لتفكيكيّته هي (اللاّثبات)، وهي بهذا المعنى تُغيّب النّظام المحدّد، وتُلغي التّقيّد بمنهجٍ مرسومٍ، وتُسقط الالتزام بإطار مشروعٍ سيكون متناقضاً أصلاً وطبيعتها لأنّه يفرضُ عليها ما هو مخالفٌ لجوهرها المتحرّك والمتبدّل. إنّ ولادة التّفكيكيّة هي ولادةٌ لمنهجيّةٍ جديدةٍ في المقاربة الفلسفيّة والأدبيّة تُقوّض الأنظمة المعرفيّة والفلسفيّة واللّغويّة والأدبيّة السّابقة عبر مساءلة النّسق البنائيّ الذي تأسّست وفقه هذه الأنظمة بدءاً من أفلاطون حتّى المرحلة المعاصرة.

وهنا نلاحظ ابتعاد التّفكيكيّة عن البنيويّة حيث تُؤمن هذه الأخيرة ببنيةٍ مركزيّةٍ لأيّ نصٍّ، في حين أنّ الأولى ترى النّصّ يضمّ بنىً متنوعةً ومتعدّدةً، وهو الذي يُفكّك نفسه بنفسه. وهذه العمليّة لا تخضع لمنهجٍ محدّدٍ لأنّ التّفكيكيّة ليست منهجاً بمقدار ما هي استراتيجيّةٌ مفتوحةٌ خاضعةٌ للتغيّر والتّعديل في كلّ لحظةٍ على عكس مفهوم المنهج الذي يتّصف بالثّبات والاستقرار. ويرى سليفرمان أنّ التّفكيكيّة تقوم على أبعادٍ ثلاثةٍ. (5)

1 . تحديد الثّنائيّات المتقابلة التي يشتغل عليها التّفكيك. فالخطاب الذي يُنتجه الفضاء الغربيّ مرهقٌ بجملةٍ من الثّنائيّات منذ أفلاطون حتّى اللّحظة الرّاهنة مثل: محسوس/معقول، والحضور/الغياب، والسّلبيّة/الفعاليّة، والدّال/المدلول، والدّاخل/الخارج، والشّرق/الغرب، وضمن هذا

النّسق ثمّة أفضليّةٌ لأحد الحدّين على الآخر ومهمّة التّفكيك إدراك ذلك وكشفه. ويمكن إعادة قراءة الفكر الغربي على هذا الأساس، والوصول إلى نتائج مناقضة لما هو سائد. يوصف بعض المفكرين الغربيين بعقلهم المنفتح، وتسامحهم، ولكن قراءتهم وفق هذا القانون يوصلنا إلى نتيجة مختلفة. فهذا المفكر الفرنسي "لاوبرير La Bruyere" يقدم وجهة نظر في المبادئ الإنسانية، فيقول: (إن الدفاع عن البلد، المرتبط بكرامة الأمة، ينسينا أن العقل موجود في كل مكان، وأن التفكير السليم حاضر حيث يوجد البشر: لا نحب أن ينظر إلينا بهذه الطريق من قبل أولئك الذين نسميهم برابراً؛ وإذا كان يوجد في داخلنا نوع من البربرية، فإنها تعود إلى خوفنا من رؤية شعوب أخرى تفكر مثلنا.. مع هذه اللغة النقية، والبحث الكبير في لباسنا، والأخلاق المهذبة، والقوانين الجيدة، والوجه الأبيض، نعد برابراً بالنسبة إلى بعض الشعوب.) (6) يمكن أن نلاحظ، بسهولة، الثنائية المتحكمة بفكر "لابروير"، والتي تقوم على تفضيل أحد حدي الثنائية: فهناك البربر والمتحضرون، وهناك من يمتلك العقل ومن يفقده، وهناك القوانين الجيدة والقوانين السيئة، والأخلاق المهذبة وغير المهذبة، وموقع لابروير والثقافة التي يمثلها هنا هو الموقع الأقوى في هذه المعادلة التي لا تستند إلى أي مستند واقعي.

2 . النّزوع نحو استخدام مفهوماتٍ ومقولاتٍ إجرائيّةٍ غير محسومةٍ أو ما لا يُمكن حسمه أو تحديده. فقد ألف دريدا في دراساته وقراءاته استخدام بعض المقولات الرّجراجة وغير الثابتة الدّلالة، حيث لا يُمكن الحسم في دلالتها، وهذا ما ينسجم مع روح التّفكيك ذاتها من حيث كونه قراءة مؤّقتة في انتظار قراءةٍ قادمةٍ. ولهذا يتكلّم دريدا عن هذه الكلمات غير محسومة الدّلالة التي يوظّفها في قراءته بأنّها كلماتٌ (غير محدّدةٍ).

وهو يريد بذلك أن يبتعد عن منظومة الفكر الغربيّ القائم على الثّنائيّات التّفاضليّة التي أنتجت خطاباً يقوم على المركزيّة عبر تفضيل الذّات على الآخر، ويتخلّص من آثار الثّنائيّات المدمّرة والعنصريّة للفكر الغربيّ في تعامله مع الأطراف بوصفه المركز الذي لا توجد الأطراف إلاّ بوجوده. إنّ هذه المفهومات غير المحسومة دلاليّاً تمنح فلسفة دريدا حيويّةً كبيرةً على قلب كلّ المعادلات والهروب من النّظرة السّوداء للميتافيزيقيا التي لا تفتأ تمنح الأفضليّة لحدٍّ على حدٍّ آخر مثلما يحدث في الخطاب الغربيّ عبر تعاليه على الثّقافات الأخرى. وجاء هذا الأمر، في الأصل، من المقولات الدينية التي تقسم العالم إلى قسمين: المؤمن

والملحد، والخير والشر.

3 . وتتحدّد المهمّة الثّالثة لاستراتيجيّة التّفكيك في تعاملها مع النّصوص في (تفسير إرجاء المشروع نفسه وتأثيراته). (7)

ويُمكن توضيح ذلك بأنّ القراءة التّفكيكيّة لا تُسلّم بنتائج القراءة، بل تعتبر القراءة المنجزة غير نهائيّةٍ، ولهذا تُمارس التّأجيل والإرجاء عبر استخدام مفهوم Difference والذي يعين الإخلاف والاختلاف أي التّأجيل والإرجاء والمباينة، وتظهر ممارسات هذا المفهوم في القراءات النّقديّة للنصوص الأدبيّة.

إنّ تفكيكيّة دريدا تتوخّى النّقد والتّقويض والهدم وقلب المعادلات والثّنائيّات والتّحرّك نحو المناطق المسكوت عنها في فضاءات النّصوص، وهي بذلك تسعى إلى تحرير اللّغة والخطاب من قيود الذّات والعقل والمؤسّسة السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة، للوصول بعد ذلك إلى الشّكّ في الخطاب العقلانيّ الذي يُدجّن اللّغة والإنسان والعالم باسم العقل.

ومن أجل توضيح وجهة نظره قدّم مجموعةً من المفهومات الإجرائيّة التي تتسم بخصائص غير ثابتةْ. ويُمكن تحديد مفهومات التّفكيكيّة بوصفها الحقل الذي يسمح بنموّ تلك المفهومات الرّجراجة وغير الثّابتة، التي تملك القدرة على الاغتناء مع كلّ ممارسةٍ قرائيّةٍ. ولمّا كانت التّفكيكيّة تتميّز بتغايرها وتباينها عن آليّات القراءة الأخرى في الرّؤية والمنهج والمقصد، وبالتّالي تقف على النّقيض من كلّ منهجيّةٍ ثابتةٍ ساعيةٍ إلى الاستقرار، فإنّها اجترحت مفهوماتٍ ومقولاتٍ إشكاليّةٍ في الأساس، شبيهةٍ بطبيعتها . أي طبيعة التّفكيك ذاته، يقول دريدا: "فربّما وجب ألاّ نبدأ بالاعتقاد . الأمر الذي سيكون مجرّد سذاجةٍ . بأنّ مفردة التّفكيك تُقابل في الفرنسيّة دلالةً واضحةً ولا مصدر فيها للبس". (8)

فالمفردة تنفتح على حقلٍ دلاليٍّ متنوّعٍ، ومن هنا صعوبة ترجمتها، ويكشف تعدّد التّرجمات (تقويض، هدم، تشريح...) عن مدى صعوبة تحديد مفردة التّفكيك بوصفه مصطلحاً ومفهوماً.. وبالتّالي من الصّعب تحديد سؤال التّفكيك بوصفه مفهوماً، ما الذي يكونه؟ وما لا يجب أن يكونه؟

إنّ معظم الأدوات التي نمت وتنمو وتتطوّر في ظلّ التّفكيك تتمتّع بهذه الطّبيعة من الانفتاح على دلالاتٍ متنوّعةٍ ومختلفةٍ في الوقت ذاته، فهي لا تركن إلى دلالةٍ ثابتةٍ. ومن أهمّ مفهومات التّفكيكيّة والتي أثارت جدلاً واسعاً بين الدّارسين مفهوم الاختلاف، والذي يؤدّي دوراً كبيراً في الممارسة التّفكيكيّة من حيث توزّعه بين

دلالتين، أي مفهومين: الاختلاف والإخلاف أي الإرجاء، وذلك عبر إحداث تغييرٍ إملائيٍّ في كلمة الاختلاف بتحويل حرف (e) إلى (a) فتتخذ الكلمة الرّسم الآتي: Differ(a)nce. وتعني الدّلالة الأولى الاختلاف أي التّفارق والتّغاير بين الأشياء، وأمّا الدّلالة الثّانية الإخلاف أي الإرجاء والتّأجيل. وهو المفهوم المهمّ بالنّسبة إلى الممارسة النّقديّة للنصوص الأدبيّة، إذ يتمحور حول كون العلامة (الكلمة) في النّصّ الأدبيّ تُرجِئ دلالتها مع كلّ قراءةٍ، ويترتّب على ذلك أنّ العلاقة اللّغويّة في سياقها النصّيّ إنّما تتعالى عن التّحديد . تحديد الدّلالة . وهو السّبب الذي جعل دريدا يُحدث تغيراً في كلمة الاختلاف وذلك لتلائم هذا المعنى: معنى الإخلاف والإرجاء والتّأجيل. إنّ الإخلاف يوضّح لنا علاقة اللّغة بالعالم والمرجع الذي تُحيل إليه من حيث كون اللّغة حضوراً برسم الإرجاء. يقول محمّد عنابي بصدد هذه الفكرة: "وأمّا الإرجاء فهو عكس الحضور، أي أنّنا حين نعجز عن الإتيان بشيءٍ أو بفكرةٍ، فنحن نُشير إليها بكلمةٍ، ومن ثمّ فنحن نستخدم العلامات مؤقّتاً ريثما نتمكّن من الوصول إلى الشّيء أو الفكرة، وعلى هذا فإنّ اللّغة هي حضورٌ مرجأ للأشياء والمعاني، ولا يُمكن إذن حضورها في وجود اللّغة". (9)

وبهذا الفهم لمعنى الإرجاء يُقصي جاك دريدا ميتافيزيقيا المعنى عن الاستقرار في النّصّ، وهذا ما يجعل مفهوم الإرجاء ينطوي على مفهومٍ آخر وهو مفهوم التّبدّد أو الانتشار الذي يبدو على علاقةٍ وثيقةٍ بالنّصّ الأدبيّ، ومفاده أنّ النّصّ الأدبيّ لا ينفكّ ينتشر، ويتبعثر، ويتشظّى إلى ما لانهاية، أي أنّ العلامة تظلّ في حالة توالد غير محدود للظلال والمعاني مع كلّ قراءة. وينتج عن ذلك أن المعنى ليس حاضراً في دليلٍ معيّنٍ، كونه مبعثراً على سلسلةٍ من الدّلالات، أي غير حاضرٍ بشكلٍ كاملٍ في أيّ دليلٍ محدّدٍ، وهذا ما يُعطيه نوعاً من التّبعثر بين الحضور والغياب". (10) ويُسمّي دريدا هذه الحالة اللّغويّة بالتّبدّد أو الانتشار أو التّشتّت، وبذلك يغدو الاختلاف قانون اللّغة الذي يهبها القدرة على عمليّة التّدليل، وتشكيل العالم عبر الاختلاف: "ذلك أنّ اللّغة هي نسيجٌ من الإشارات ذات الدّلالات المتميّزة، والمتشابكة في الوقت ذاته، لكنّها لا تُبنى إلاّ بالاختلاف، وتُعرف كلّ إشارةٍ من خلال اختلافها عن غيرها من الإشارات". (11)

أمّا المفهوم الثّاني الذي اشتغل دريدا عليه كثيراً فهو مفهوم الكتابة ومقابله الصّوت الذي أشرنا إليه سابقاً. كان الهمّ الأوّل لدريدا هو أن يفضح الخطاب الغربيّ ويعريّه من ورقة التّوت التي تستر عورته.

وهو لهذا اشتغل على ثنائيّة الكتابة/الصّوت بعد معاينةٍ عميقةٍ للنظام الفلسفيّ والمعرفّي الغربيّ، هذا النّظام الذي رفع من شأن الكلام (الصّوت) وهمّش الكتابة.

يفترض الكلام حضور المتكلّمين، ولهذا يفترض الوضوح والمعاني المحدّدة، ولا يترك مجالاً للتأويل والأخطاء في عمليّة الفهم، ولهذا كان له الأولويّة والأفضليّة، حيث تُفصح الكلمات عن المعاني، بعكس الكتابة التي تُشوّه المعنى ذاته، ولهذا فقد نعتها الفلاسفة بأنّها ظاهرةٌ منحطّةٌ، وعلى هذا الأساس مجّد المعنى/المدلول، وأبعد الدّالّ عن مركز الاهتمام، فحازت الكتابة على مرتبةٍ دونيّةٍ في علاقتها بالكلام، يقول دريدا: "عُدّت الكتابة والحرف على الدّوام في التّراث الغربيّ الجسم والمادّة الحسّيين الغريبين على الرّوح والنّفس والكلمة المقدّسة واللوغوس". (12)

إنّ الخوف من الكتابة يتمثّل في كونها تضع صاحبها أمام المساءلة على عكس الصّوت الذي سرعان ما يتبدّد ويتلاشى على حين أن الكتابة تبقى شاهدةً على ما حدث: "ما يُخيف في الكتابة هو ما تُحفّز عليه من انتشار للوعي مثلما للعلامات، لا يتسبّب به الكلام المباشر الملتحم حول نفسه". (13)

إنّ المتكلّم يسمع صوته وذاته في حال الكلام أي أنّه يتّجه نحو الذّات، والانطواء عليها، وتمنح الكتابة الفرصة للتحرّك نحو الخارج، نحو إسماع الصّوت للآخر، وسماع صوت الآخر. لذلك خشي الكثير من الفلاسفة (سقراط مثلاً) من تدوين أفكارهم ونشاطهم الإبداعيّ "بسبب خشيتهم من قوّتها . الكتابة . في تدمير الحقيقة الفلسفيّة التي يريدون تقديرها، تلك الحقيقة التي تقوم على الأفكار المجرّدة كالمنطق والأفكار والفرضيّات التي يرون أنّها تُلوّث عندما تُكتب". (14)

وفي الواقع يكمن الخوف من الكتابة . كتابة الصّوت وتثبيته . في استغنائها عن حضور المتكّلم ومنحها السّلطة للقارئ في تفكيك الخطاب أو النّصّ المكتوب، وجعل أفكار المؤلّف تحت الفحص والمعاينة، أي من شأنها أن تفضح الكاتب ذاته، إذ تكشف القراءة عن مكبوته، والمسكوت عنه ولا شعوره، وآليّة عمل الفكر لديه. ومن هنا عكس دريدا المعادلة لتحتلّ الكتابة المكانة اللاّئقة بها، وأضحت هي الأساس. وبذلك وجّه دريدا ضربةً قوّيةً إلى الثّنائيّات المستبدّة بالفكر الغربيّ جراء ثنائيّة: الصّوت/الكتابة، وأنا/أنت... الخ.

ومع هذا الاستبدال يغيب الصّوت. صوت المؤلّف لتعلن التّفكيكيّة سلطة القراءة، وبالتّالي تعلن ميلاد القارئ، ويُشيّع المؤلّف

(الصّوت) في جنازةٍ متواضعةٍ.

يُلاحظ هنا أنّ دريدا لا يدّخر جهداً في الكشف عن مرتكزات الخطاب الغربيّ المتمحوّر حول ذاته، والذي يُعتقد بكماله. ومن هنا نفهم حديثه عن (المكمّل) الذي يقع في مركز الممارسة التّفكيكيّة، ويُمكن تعريفه بأنّه نصٌّ أو عنصرٌ يُضاف إلى آخر، أو يُعتبر ثانويّاً بالنّسبة إليه، ويُعتبر الآخر بنيةً أو نظاماً نصّيّاً أكثر اكتمالاً.

وينطلق دريدا في قراءته لهذا المفهوم من أنّه ليس ثمّة بنيةٌ أو ظاهرةٌ مكتفيةٌ بذاتها، بل أنّها دائماً تحتاج إلى تتمّةٍ أو مكمّلٍ أو إضافةٍ، وعلى هذا الأساس لا يُمكن الحديث عن الكمال في الشّيء، وبالتّالي لا يكون دور المكمّل ثانويّاً. وكأنّ عدم الكمال هي الضّمانة الوحيدة للبقاء، لأنّ الأشياء إذا اكتملت ماتت. هذا يعني أنّه لا توجد بنيةٌ مكتفيةٌ بذاتها، بل هي بحاجةٍ إلى مكمّلٍ. وما دام الأمر كذلك لا يوجد مركزٌ ولا يوجد هامشٌ. أي ليس هناك مركزّيةٌ أوربيّةٌ لأنّها تحتاج إلى الهوامش وهي هنا دول العالم الثّالث، والهامش ليس هامشاً إذا كان لابّدّ منه لاستمرار المركز. وهنا نُلاحظ جدل العلاقة التي يُريدها دريدا بين عناصر الحياة المختلفة والتي تقوم على التّحرّك وعدم الثّبات. فلا يوجد مركزٌ ثابت، ولا هامشٌ ثابتٌ، لأنّ المركز يُمكن أن يكون هامشاً، والهامش يُمكن أن يكون مركزاً. فلو أخذنا ثنائيّة الطّبيعة والثّقافة لبدا لنا أنّ الطّبيعة مكتفيةٌ بذاتها أو أنّها كاملةٌ، وبالتّالي تغدو الثّقافة حداً ثانويّاً بالنّسبة إليها. غير أنّ الطّبيعة غير قابلةٍ للسكن ما لم يتدبّر الإنسان أمره من سكنٍ ووسائل حياتيّةٍ مختلفةٍ (ثقافة). وعليه لا تكون الطّبيعة كاملةً إلاّ بوجود الثّقافة، وهنا تنزاح الثّقافة عن وضعها الثّانويّ لتغدو أساسيّةً في علاقتها بالطّبيعة. والأمر ذاته ينطبق على ثنائيّة الرّجل والمرأة، فكلاهما مكمّلٌ للثاني، وليس ثمّة اكتفاءٌ في كلٍّ منهما.

إنّ مفهوم المكمّل يقودنا إلى مفهومٍ آخر، وهو التناص، حيث لا قيمة لأيّ علامةٍ في ذاتها، بل تكمن قيمتها ومعناها من العلاقات التي تُقيمها مع العلامات الأخرى. هذا يعني أنّ كلّ عنصرٍ يُحيل إلى عنصرٍ آخر، والعلامة تكتسب هويّتها و دلالتها من لعبة الاختلاف في السيّاق النصّيّ. وهذه العمليّة التي ترمز إلى فعاليّة الدّال يدعوها دريدا (الأثر)، "لأنّ كلّ عنصرٍ يتأسّس انطلاقاً من الأثر الذي تتركه فيه العناصر الأخرى في السّلسلة أو النّسق". (15)

وهكذا تخضع العلاقة إلى نوعين من التّناصّ: داخليٌّ (الأثر)، وخارجيٌّ (التّأثر) بالنّصوص الأخرى، ممّا يعني فهماً مزدوجاً

لمعنى التّناصّ عند دريدا والتّناصّ في الأساس مفهومٌ تفكيكيٌّ قبل أن يكون مفهوماً سيميولوجيّاً، فهو يكتسب دلالته وقيمته الإجرائيّة في سياق الممارسة التّفكيكيّة بصورةٍ أشمل، وهو يعني علاقة علامةٍ نصّيّةٍ مع علاماتٍ نصّيّةٍ أخرى ضمن سياق نصٍّ واحدٍ، وسابقةٍ أو معاصرةٍ لها ضمن سياقٍ ثقافيٍّ معرفيٍّ معيّنٍ. الأمر الذي يمنح النّصّ الأدبيّ طاقةً عاليةً على التّوليد والاختلاف والإرجاء، وبذلك لا يُمكن استناداً إلى الأثر والتّناصّ حسم معنى النص الذي يغدو من المفهومات التي لا يمكن حسمها وبالتالي لن يكون للنصّ (الدّال) أيّ معنىً حين يُعزل عن العلامات (النّصوص) الأخرى في منظومةٍ ثقافيّةٍ محدّدةٍ. فكلّ علامةٍ/كلمةٍ تحمل أثر علامةٍ أخرى، أو أنّها تكون مهيّأةً . في الوقت ذاته . لتدعم علامةً لاحقةً بأثرها، وهكذا يبدو الانفتاح على الماضي والمستقبل السّمة الأساسيّة للنصّ، وللّغة وفق المفهومات التّفكيكيّة، ويتحقّق ذلك من خلال التّناصّ والأثر، فلا يُمكن التّحقّق من بدايةٍ أو نهايةٍ: "يتعذّر أن يكون لـه . النّصّ . بدايةٌ أو نهايةٌ، بل هو مجموعة علاماتٍ اختلافيّةٍ ودوّامةٌ من الأصوات المختلفة التي لا يُمكن حصرها في ماديّة قارّةٍ أو عزلها عن بعضها حتّى نُميّز الصدّى والصّوت. وهكذا فكلّ نصٍّ هو بالضّرورة مركز تقاطع وتداخل علاقاتٍ ونصوصٍ لا يُمكن حصرها... ومن هذه الحقيقة تبرز قضيّة التّناصّ أو تداخل النّصوص وبنينتها في نسيجٍ لا بداية لـه ولا نهاية. ولمّا كان كلّ دالٍّ يشير إلى دالٍّ آخر، وكان كلّ نصٍّ هو مركز تقاطعٍ وتداخلٍ مع غيره، فإنّ كلّ كتابة هي لا محالةَ إعادة كتابةٍ، وكلّ نصٍّ نسيجٌ تناصّت فيه وعليه نصوصٌ مغايرةٌ ولذلك فهو يختلف عن مفهوم الدّالّ لكنّه يستمدّ قيمته من الأثر، ولا يُمكن التّعامل معه إلاّ من خلال الأثر". (16)

والأثر باختصارٍ هو أصداء المعنى التي تحملها العلامات اللّغويّة في رحلةٍ طويلةٍ من الاستعمال الأدبيّ وغير الأدبيّ. ولّما كان تاريخ كلّ علامةٍ أمراً مجهولاً، فالنّصّ يغدو كائناً متعالياً على التّاريخ الرّسميّ. إنّه تعدّديٌّ ولا نهائيٌّ، دالٌّ يتمتّع بخاصيّة الانزلاق في مجرّة المدلولات. واستناداً إلى مفهومات الاختلاف، والإخلاف والإرجاء، والكتابة والتّناصّ والأثر، أضحى النّصّ بنيةً دون مركزٍ، بنيةً برسم الانفتاح على الماضي والحاضر المستقبل.

ولهذا يقود التّفكيك، إذن، هجوماً ضارباً وحرباً شعواء على الميتافيزيقيا في قراءة النّصوص: فلسفيّةً كانت أو غير فلسفيّة. ويُقصد بالميتافيزيقيا التي يستهدفها التّفكيك في هجومه: "كلّ فكرةٍ ثابتةٍ وساكنةٍ مجتثّةٍ من أصولها الموضوعيّة، وشروطها

التّاريخيّة". (17) فالميتافيزيقيا لا تكفّ عن الاستيطان في النّصوص وإنتاج الثّنائيّات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدّين على الآخر: دالّ/مدلول، خارج/داخل، واقع/مثال، الواقع/الحلم، الخير/الشّرّ، الشّرق/الغرب، المذكّر/المؤنّث.... الخ. فتُستغلّ هذه الثّنائيّات في الممارسة العمليّة. ولهذا يتّسم التّفكيك بطابعٍ سياسيٍّ فضلاً عن كونه استراتيجيّةً فلسفيّةً لأنّه يتقدّم باتّجاه النّصوص، لا لكي يهدم ويُقوّض المنطق الذي يحكم النّصّ فقط، وإنّما، أيضاً، لكي يفضح المتيافيزيقيا. يسعى التّفكيك إلى كسر الثّنائيّات الميتافيزيقيّة: داخل/خارج، دالّ/مدلول، واقع/مثال.... لإقرار حقيقة (المتردّد اللاّيقينيّ) في عبارة (لا هذا.. ولا ذاك). (18)

ومن هنا نجد أنّ استراتيجيّة دريدا تتمثّل بتقويض الثّنائيّة التي تحكم النّصّ، والعمل ضدّ (نعم أو لا)، فالنّصّ (لا نعم ولا لا) إنّه التّشتّت والتّعدّد وعدم الرّكون إلى معنىً محدّدٍ. ولذلك فالنّصّ الذي يخضع إلى ممارسةٍ تفكيكيّةٍ يخون في دلالته ما أراده المؤلّف، لأنّ التّفكيك يبحث عن الصّامت في النّصّ لا عن المعلن، فقد "بيّن جاك دريدا أنّه عن طريق إظهار الثّغرات والزّيادات، والتّناقضات الدّاخليّة الذّاتيّة، فإنّ النّص يُمكن أن يظهر ليقول شيئاً مختلفاً إلى حدٍّ ما عمّا يبدو أنّه يقوله. وفي الواقع، وبمعنىً ما، فإنّ النّصّ يُمكن أن يظهر بأنّه لا يقول أيّ شيء على الإطلاق، ولكن هناك أشياء مختلفة، بعضها يُدمّر بمكرٍ مقاصد الكاتب الواعية". (19)

لقد أراد دريدا أن ينقد العقل بوصفه سلطةً تتعالى عن المساءلة، والاستنطاق، وبين كيف أنّ الفلسفة "جعلت من العقل مركزاً ومرجعاً يُحتكم إليه، وجعلت منه مفهوماً تجريديّاً قبليّاً، بوصفه القوّة النّاظمة للعالم، أو مبدأً كلّيّاً وخالقاً". (20)

ثمّ ارتُكبت المجازر والمذابح بحقّ الآخر تحت لافتة نقل الحضارة العقلانيّة للغرب المتمدّن، فدفعت الشّعوب الأخرى (الآخر) الثّمن غالياً ثمناً للعقل. إنّ التّفكيك هو صوت الآخر في وجه القوّة والسّلطة، إنّه صوت الصّمت.

إنّ معاينة الدّراسات النّقديّة والفلسفيّة التي تُنشر هنا وهناك تكشف عن التّأثير الخلاّق للقراءة التّفكيكيّة ومقوّماتها في مقاربة الخطابات المختلفة، لما تضعه بين يدي المفكّك من مفهوماتٍ ومقولاتٍ ملائمةٍ للقيام بعمليّات التّقويض والهدم والقبض على ما صُمت عنه من أفكار المؤلّفين والكتّاب، ولهذا فإنّ مهمّة التّفكيك تكمن في تحرير الخطاب من غيّه وتسلّطه بإتاحة الفرصة له أن يتكلّم ويُظهر مناطقه العمياء، ويتكشّف

عن تناقضاته التي أُرهق بها قبل منشئه. ولهذا لا يُعدّ التّفكيك استراتيجيّةً بمبادئ عدميّةٍ كما يذهب بعضهم، بل إنّ دريدا يُصرّ على منح التّفكيك جانباً إيجابيّاً يُحررّنا من أوهامٍ مزعومةٍ وأصلٍ واحدٍ عنيدٍ، وحقيقةٍ ندّعيها، ونتمسّك بها. يوضّح التّفكيك أنّ الخطابات تضع عالماً موهوماً سرعان ما يتقمّص دور قوّةٍ متعاليةٍ تُمارس الاستبداد علينا، وتقهرنا بأسماء مختلفةٍ مثل: (المبدأ الأوّليّ)، أو (الحقيقة)، أو (المقدّس). ومن هنا جاء التّفكيك ليقول أو بصورةٍ أدقّ، ليكتب عبارةً صغيرةً ودالّةً: لا شيء خارج النّصّ.

وهذا هو ما يجعل التّفكيكيّة عامل جذبٍ ونبذٍ بالنّسبة إلى النّقد العربيّ الحديث. فهي عامل جذبٍ لأولئك الذين وجدوا في التّفكيك روحاً جديدةً تتجاوز ما هو سائدٌ وتنسفه، وهي عامل نبذٍ عند أولئك الذين وجدوا فيها تطرّفاً بالنّسبة إلى النّظام الفكريّ الذي يستبدّ بعالم الفكر العربيّ، وهي لا تترك السّياجات الفكريّة القائمة في منأىً عن عمليّة التّقويض، بل إنّ كثيراً من الأشياء تفقد صفة القداسة التي تتدثّر بها.

ويُمكن تقسيم النّقّاد العرب على هذا الأساس إلى:

1 . مجموعةٌ توقّفت عند أعمال دريدا ترجمةً وشرحاً من دون الانتقال إلى مرحلة التّطبيق على نصوصٍ عربيّةٍ، سواء كانت فكرّيةً أو ثقافيةً أو أدبيّةً. وهذا ما فعله عزيز توما في ترجمته لكتاب (انفعالات) في القامشلي عام 2005، وجابر عصفور في ترجمته لمقالة دريدا (البنية، العلامة، اللّعب)، والمنشورة في مجلّة فصول، المجلّد الحادي عشر عام 1992. وترجم جورج أبي صالح (أفكار حول جهنّم) في مجلّة العرب والفكر العالميّ. ونقلت هدى شكري عيّاد (الاختلاف المرجأ) عن الإنكليزيّة بمجلّة فصول القاهريّة، العدد الثّالث، المجلّد السّادس، نيسان، 1986. كما ترجم منذر عيّاشي كتاب (أطياف ماركس) وهو عبارةٌ عن محاضراتٍ ألقاها في جامعة كاليفورنيا عام 1993، وظهر بالعربيّة عام 1995.

والقائمة قد تطول هنا، ولكنّ هذه التّرجمات تُشير إلى مدى انتشار أعمال دريدا وأفكاره.

2 . أمّا المجموعة الثّانية فهي التي اشتغلت على ترجمة أعمال دريدا، وتبنّي أفكاره ونشرها، مثل كاظم جهاد الذي ترجم (الكتابة والاختلاف) الذي اشرنا إليه سابقاً، كما كتب دراسةً مطوّلةً هي: (مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية)، (مجلة فصول، العدد الرابع، المجلد الحادي عشر، ص 195).

أمّا الباحث الآخر الذي اشتغل كثيراً

على أفكار دريدا فهو عبد الكبير الخطيبيّ الذي وجد ضالّته في مقولات التّفكيكيّة من أجل التّعامل مع كثيرٍ من المشكلات التي تعصف بالفكر العربيّ من جهلٍ للذات وللآخر، والتّعامل مع العالم بأدواتٍ معرفيّةٍ بدائيّةٍ تُغرّبنا عن حياتنا أكثر ممّا تُقرّبنا منها، فنقع في جهلٍ مطبقٍ لا هو يُساعد التّواصل مع التّراث وقراءته قراءةً صحيحةً، ولا هو يُساعد على التّواصل مع العالم الحديث والعيش فيه. وفي دراسته (المغرب أفقاً للفكر) يتوقّف عند مسألة الاختلاف في ثقافتنا. ويرى أنّنا نسينا ألفباء مسألة الموجود والوجود، الهويّة والاختلاف، وأنّ ما يلزمنا هو تجاوز الصّورة الضّيّقة، التي نملكها عن أنفسنا وعن الآخرين، أن نخلخل بنقدٍ يقظٍ نظام المعرفة السّائد من حيث أتى. (21)

إلى جانب هذين الباحثين يُمكن أن نذكر مجموعةً من الباحثين الذين أرادوا الإفادة من فكر دريدا وعملوا عليها مثل اللّبنانيّ علي حرب الذي استخدم بعض المفهومات التّفكيكيّة في مقاربة المشروعات الفلسفيّة في الثّقافة العربيّة، مُركّزاً على الكشف عن تناقضات المشروعات الفلسفيّة العربيّة. أصدر علي حرب مجموعةً من الدّراسات التي جمعها في مجلّدين تحت عنوان: (النّصّ والحقيقة)ن وأصدر المجلّد الثّالث تحت عنوان: (الممنوع والممتنع)، وله كتاب (أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر). وهو يقول عن نفسه بأنّه قارئٌ يشتغل على النّصوص مساءلةً واستنطاقاً، أو حفراً وتنقيباً، أو تحليلاً وتفكيكاً. فالنّصّ عنده بات يُشكّل منطقةً من مناطق عمل الفكر، وهذا ما يجعل منه حقلاً، يتكشّف فحصه والاشتغال فيه عن إمكان الوجود والفكر معاً. (22)

أمّا النّاقد السّعوديّ البنيويّ عبد الله الغذاميّ فقد فتنته بعض مقولات التّفكيك، فوظّفها في كتابه (الخطيئة والتّفكير)، ولكنّ التّوظيف لم يأخذ مداه بسبب نزع هذه المقولات من سياقها النّظريّ والتّاريخيّ. ويُمكن أن نذكر أيضاً عبد الله إبراهيم، وعبد الملك مرتاض، وعبد السّلام بن عبد المعالي.

3 . أمّا التّيّار الثّالث الذي سنتوقّف عنده، فهو التّيّار الذي تحدّث عن التّفكيكيّة لينقض مقولاتها ومفهوماتها، مثل حسن حنفي، وعبد العزيز حمّودة. وقد لا يختلف هذان الباحثان في موقفهما من التّفكيكيّة من حيث اعتبارها آخر صرخةً للوعي الأوربيّ، قبل إعلان نهاية معنى كلّ شيءٍ. إنّه تيهٌ حقيقيٌ يضيع فيه القارئ والنّصّ والمؤلّف. إنّ مشروع عبد العزيز حمّودة الذي انطلق مع (المرايا المحدّبة: من البنيويّة إلى التّفكيك)، عام 1998، و(المرايا المقعّرة: نحو نظريّةٍ نقديّةٍ عربيّةٍ)، عام 2001، و(الخروج من

التّيه: دراسةٌ في سلطة النّصّ)، عام 2003، هو نقض بعض الاتّجاهات النّقديّة الغربيّة خاصّةً التّفكيكيّة، فيقول: "لكنّ التّيه النّقديّ المعاصر هو فراغٌ لا نهائيٌّ ليس له بداية أو نهاية مرئيّة. فراغٌ أُلقي النّصّ فيه وتُرك دون أملٍ في الاهتداء إلى علامة طريقٍ واحدةٍ تقود إلى طريق الخروج. والنّصّ في قلب ذلك الفراغ يتحوّل خطواتٍ إلى الأمام ليكتشف أنّه تحرّك إلى الوراء، يتّجه يساراً ليجد نفسه يميناً، يدور حول نفسه في حلقاتٍ مفرغةٍ. والنّصّ داخل ذلك التّيه وجودٌ هو العدم، هو معنى اللاّ معنى، يتحرّك في مكانه دون أن يتقدّم حقيقةً في أيّ اتّجاهٍ. إنّه في حالة تعليقٍ . إرجاءٍ . دائمٍ، مفرداته قيد الشّطب، تؤكّد وتنفي، يؤكّد الغياب في الحضور، والحضور في الغياب. يعيش حالةً من عدم الاكتمال، لهذا يحتاج إلى ما يُكمّله، والمكمّل الجديد يحتاج إلى مكمّلٍ جديدٍ، وهكذا. وهذا ما فعله جاك دريدا وأكثر، والمفردات السّابقة في الواقع كلّها مفردات ذلك السّاحر العدميّ الأكبر". (23)

إنّنا نلاحظ هنا كيف أنّ عبد العزيز حمّودة يُخرج بعض مقولات دريدا من سياقها النّظريّ والتّاريخيّ ويوظّفها للدفاع عن رأيه المشكّك بالتّفكيكيّة وأدواتها المعرفيّة. ويُركّز حمّودة هجومه على نفي دريدا لوجود ثوابت معرفيّةٍ كانت دائماً أساساً للإحالات المرجعيّة الموثوق فيها بالنّسبة إلى الفكر الغربيّ. وهو يعتبر أنّ غياب هذه الثّوابت التي حكمت تحت سلطة العقل جعلت أيّ نصٍّ (الدّالّ) تائهاً ضمن غابةٍ من المدلولات وذلك بعد أن فصل دريدا الدّالّ عن المدلول، تحت شعار فتح النّصّ، وتفجيره، وانتشاره اللاّنهائيّ. ولذلك نجد الاختلاف ونحن نبحث عن الدّلالة، ونجد الإرجاء المستمرّ للمعنى ونحن نبحث عنه. و"مفاهيم دريدا عن الغياب في الحضور، وعن الاختلاف بديلاً عن التّثبيت، وعن الإرجاء المستمرّ للمعنى، ليست، في مجموعها، أكثر ولا أقلّ من نسق العلاقة بين الدّالّ والمدلول". (24)

ويُفضّل حمّودة وصف دريدا بسارق المشار إليه، لأنّه تحوّل عن المدلول إلى الدّالّ، أي من المعنى إلى الألفاظ والأنساق اللّغويّة، وذلك بسبب مراوغة المدلول المستمرّة للدالّ، واستحالة تثبيت معنىً للنصّ، فيُصبح المدلول في ظلّ هذا المفهوم دالاًّ لمدلولٍ آخر، يتحوّل بدوره إلى دالٍّ لمدلولٍ آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية. وبذلك ندخل في فوضى الدّلالة، وما تبعها من فوضى القراءات والتّفسيرات للنصّ الواحد. والمشكلة هنا ليست في تعدّدية الدّلالة التي قالت بها بعض الاتّجاهات النّقديّة، بل في لا نهائية الدّلالة، وإفقاد النّصّ القدرة على

الدّلالة.

إنّ مفهوم الإرجاء الذي تحدّث عنه دريدا يؤدّي إلى تأجيلٍ مستمرٍّ للدلالة، ورفضٍ صريحٍ لميتافيزيقيا الحضور. وبذلك يُصبح معنى أيّ عنصرٍ في الخطاب مرتبطاً بحضور عنصرٍ آخر ليس بدوره حاضراً في ذاته.

"أي لا يوجد شيءٌ، سواء داخل العناصر، أو داخل النّسق، حاضرٌ فقط، أو غائبٌ فقط، لا توجد إلاّ اختلافاتٌ، وآثارٌ وآثارٌ في كل مكانٍ". (25)

لقد رفض دريدا ميتافيزيقيا الحضور، وتبنّى بحماسةٍ مبدأ (الإرجاء)، وتحوّل اللّغة إلى مجرّد دوالٍّ تُشير إلى دوالٍّ أخرى لا يُمكن معها تثبيت دلالةٍ معيّنةٍ. ولهذا أعطى أفضليّةً للكتابة على الكلام مثلما أشرنا سابقاً.

يُلاحظ قارئ كتابات حمّودة موقفه الرّافض منذ البداية لكلّ مقولات التّفكيكيّة، وتشكيكه بها، وهو يُعبر عن ذلك في أكثر من مكانٍ. ولكي يُبرّر موقفه المعارض، قام باختيار مجموعةً من الأفكار وناقشها مناقشةً مطولةً، ورفع عنها غطاء الشّرعيّة ليصل إلى نتيجةً يُميّز بها التّفكيكيّة حيث "لا نصّ، لا معنىً، لا مركز، لا سببيّة، ولا عقلانيّة". (26)

ويُركّز بصورةٍ خاصّةٍ على ما يُسميّه (سرقة المشار إليه)، ويعتبر أنّ دريدا هو سارق المشار إليه بعد أن فصل الدّالّ عن المدلول، وشكّك في سلطة ما هو موجود أو نهائيته، عن طريق نفي ميتافيزيقيا الحضور. ويحق لنا أن نتساءل عن الخلفيّة الفكريّة التي ينطلق منها حمّودة لدحض أفكار دريدا. وهل هي خلفيّةٌ بريئةٌ تماماً من تأثير الموروث الثّقافيّ الذي يحمله؟ إنّ تركيزه على موضوع لا نهائيّة المعنى في أيّ نصٍّ عند دريدا، يعود إلى خشيةْ مزدوجةٍ، فهو من جهةٍ، يخشى غياب سلطة العقل بالمفهوم التّقليديّ الذي نقضه دريدا، وهذا ما يُزعزع كلّ منظومة القيم التي آمنت بها الثّقافة العربيّة على مدى قرونٍ.

أمّا من الجهة الأخرى، فإنّ الخوف من إعادة قراءة الموروث الدّينيّ والثّقافيّ ونقض بعض المقولات التي اتّخذت صفة الثّبات في وعينا، قد يؤسّسان لمرحلةٍ يفقد فيها المقدّس قدسيّته. وهذا ما يخشاه حمّودة، الذي يسعى بكلّ ما أوتي من قوّةٍ لتقويض مرتكزات التّفكيكيّة الأساسيّة قبل أن تُقوّض ثوابته.

وهذا يقودنا إلى تساؤلٍ حول إمكانيّة النّقد العربيّ الحديث على قبول مقولات دريدا، حتّى ولو أراد هذا النّقد الإفادة منها. إنّني أعتقد أنّ الإرث الذي نحمله جميعاً،

ويحمله النّقد العربيّ يُعيق أيّ حركةٍ في هذا الاتّجاه.

ولذلك نُلاحظ أنّ بعض النّقّاد المتحمّسين للتّفكيكيّة اكتفوا باختيار بعض الأفكار التي انتُزعت من سياقاتها، وطُبّقت بطريقةً غير دقيقةٍ.

إنّ ناقداً مثل عبد الله الغذاميّ الذي انتقل من البنيويّة إلى التّفكيكيّة لا يُمكنه أن يتحمّل، على المستوى الفرديّ وعلى المستوى الجماعيّ، المنظومة الفكريّة لدريدا، لأنّه سيكون بذلك قد خرج تماماً عن المنظومة الفكريّة التي شكّلت وعيه، ووعي المجتمع الذي ينتمي إليه، هذا إذا سمح له العامل الخارجيّ التّفكير في ذلك.

المسألة لا تتعلّق بتحليل نصٍّ أدبيٍّ، أو نصٍّ ثقافيٍّ، ولكّنها تتعلّق بإعادة نظرٍ شاملةٍ بكلّ الثّوابت التي طبعت حياتنا وبأدقّ تفصيلاتها. ولا أعتقد أنّ النّقد العربيّ الحديث قادرٌ على تحمّل هذا الزّلزال.

الهوامش:

(1) . عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط3، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993، ص 52.

(2) . ك. م. نيوتن، نظريّة الأدب في القرن العشرين، ت. عيسى العاكوب، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، 1996، ص 155.

(3) . جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ت. كاظم جهاد، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988.

(4) . عبد العزيز بن عرفة، دريدا في سطور، موجز التّفكيكيّة الاختلاف، كتابات معاصرة،
عدد/25، بيروت، 1995، ص 6.

(5) . ج. سلفرمان، نصيّات بين الهيرمينوطيقا والتّفكيكيّة، ت. حسن ناظم، وعي حاكم صالح، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2002، ص 105 . 108.

(6) . تزفيتان تودوروف، الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، ت. غسان السيد، دمشق، الجمعية التعاونية للطباعة، 2002، ص 127 . 128.
(7) . المرجع السّابق، ص 108.
(8) . الكتابة والاختلاف، ص 57.
(9) . محمّد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزيّ . عربيّ، بيروت، مكتبة لبنان، 1996، ص 138 . 139.
(10) . عمر كوش، أقلمة المفاهيم: تحوّلات المفهوم في ارتحاله، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، ص185.
(11) . المرجع السّابق، ص 185.
(12) Jacqres Derrida, De la Grammatologie, Ed.de Minuit, Paris, 1967, p 52.
(13) . كاظم جهاد، (مقدّمة المترجم)، الكتابة والاختلاف، ص 33.
(14) . عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 1990، ص 132 . 133.
(15) . الكتابة والاختلاف، ص 33.
(16) ميجان الرّويلي، قضايا نقديّة ما بعد البنيّويّة، الرّياض، النّادي الأدبيّ، 1996، ص 118 . 119.
(17) . محمّد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات، بيروت، المركز الثّقافيّ العربيّ، 2002، ص 187.
(18) . المرجع نفسه، ص 189.
(19) . أزواج عمر، ثلاثة نصوص حول مصطلح التّفكيكيّة، مجلس التّبيين، عدد/6، الجزائر، 1993، ص 26.
(20) . أقلمة المفاهيم، ص 79.
(21) . عبد الكبير الخطيبيّ، النّقد المزدوج، بيروت، دار العودة، 1980، ص 20.
(22) . علي حرب، نقد النّصّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1993، ص 8.

(23) . عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، الكويت، عالم المعرفة، عدد/298، 2003، ص 41.

(24) . عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، ص 68.

(25) . Jacqres Derrida, Positions, Paris, Minuit, 1972, P 26.

(26) . الخروج من التّيه، ص 157.

20

تمازجات
الأدب المقارن والتلقي

د. عبد الله أبو هيف

1. مفهوم الأدب المقارن واتصاله بالتلقي:

استقر الرأي مبكراً على أن الأدب المقارن هو جمع ردود الفعل المتشابهة والتأثيرات المتماثلة سواء في المضمون أو في الصورة جنباً إلى جنب، مهما يكن اختلاف اللغات التي ظهر فيها هذا التماثل وهذا التشابه، مثلما روعيت الصلات القومية التي تقرّب الشواهد بعضها من بعض(1).

وتنامى الرأي على أن الأدب المقارن هو دراسة الأدب الشفوي وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته وانتقاله من لغة إلى أخرى، ومن أدب إلى آخر من جهة، وهو دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر من جهة ثانية، وهو شموله أو مطابقته مع الأدب العالمي أو الأدب العام بما ينفع في الائتلاف الثقافي العالمي وتفاعله الحضاري من جهة ثالثة، وهو شمول المقارنة بين الآداب المختلفة مع مجاوزة شرط وجود علاقة تبادلية بينها من جهة رابعة، وعزّز هذا المفهوم الرابع هـ. هـ. رماك **Remak**

ضمن مقولته التعريفية: "مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني"(2) ويستفاد من هذا الرأي رحابة إنسانية الأدب المقارن في التقارب بين الشعوب والتواصل الحضاري.

واتسع مفهوم الأدب المقارن لامتداد الأدب القومي إلى آفاق الأدب العام وعالميته شأن أسسه العامة والتأثر والأصالة، والتجديد والتقليد، ناهيك عن العوامل الخاصة الكثيرة إزاء الكتب والمؤلفين والوسطاء والنوادي الأدبية، والأدب المقارن، بهذا المعنى، يندغم في عالمية الأدب لدى "خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى"(3).

واشترط بعض الباحثين بدارس الأدب المقارن شروطاً خاصة، من أبرزها:

أ . المعرفة التامة بتاريخ أدب أمة الدارس.

ب . الإلمام بأدب الأمة المقارن به.

جـ . الإطلاع على تاريخ الأمتين.

د . الإلمام الكبير بالنقد وتاريخه.

هـ . معرفة أبرز الوقائع الأدبية العالمية.

و . الإلمام بالمراجع العامة.

ز . إدراك طريقة البحث.

ح . الإحاطة بطرائق الدراسة المقارنة.

ط . وعي عالمية الأدب وعوامله العامة كالهجرات الجماعية أو الفردية وانتشار الأديان.. إلخ، وعوامله الخاصة كالكتب التأليفية والمترجمة والدوريات والمعارف اللغوية.. إلخ(4).

وأُطرت مناهج الأدب المقارن في تعريفه ونشأته ومشكلاته وعلائقه عبر التأثر والتأثير الأدبي والمبادلات الأدبية وسياساتها ومادته كالموضوعات والأفكار والأبعاد النفسية والأساليب والتيارات الأدبية والأنواع أو الأجناس الأدبية ونماذجها(5).

ورهن منظرو الأدب المقارن بعلاقاته بأمرين، الأول مؤسسية الأدب ضمن سيرورة تقاليده وموروثه وواقعيته، والثاني النظر في منهجية تجريبيته وتجديده من داخل تقاليده الخاصة، لوعي السبل التي "تقود منا إليها، إن لم يكن منها إلينا. إن فرضيتنا تأتي إلينا من نداء الكورس في مسرحية شكسبير هنري الخامس: أكمل نقائصنا بأفكارك"(6).

وتداخل تطورات العالمية مع العولمة لتغير الكثير من خصائص الأدب المقارن الذي صار قريباً في متناول الآداب الأخرى أو المشتغلين عليها بما يعدل كثيراً من طبائع الأدب القومي إزاء عمليتي التأثر والتأثير، إذ أضيفت مسالة تأثيرات الهجرة إلى ظاهرة

انفتاح الآداب القومية في العالم لمختلف التأثيرات، وتبين "أن الآداب القومية في القرن الحادي والعشرين ستكون مهجنة جداً وفوق قومية **supranational** على نطاق واسع. وكثير منها سيكون محلي اللسان، عالمي المحتوى والتركيبة. وهنا تتداخل الآداب القومية مع فكرة العالمية"(7).

ولا نغفل عن أن مصدر هذه الانعطافة هو ثورة الاتصالات وتفجر المعلوماتية التي عطّلت الرقابة وتأخر التواصل مع الآداب العالمية، وقد صار انتشار الأدب متاحاً في لحظة نشره الإلكتروني، وثمة تفعيل أكبر للأدب المقارن كلما أخذ المتواصلون معه بتقانات النص الممنهل **Hypertext**، وساعدت هذه التطورات إلى الانتقال من التأثر والتأثير إلى التلقي، وترسّخت هذه التطورات خلال نصف القرن العشرين الثاني، كما في مؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن في انسبروك (آب 1979) حول الاتصال الأدبي والتلقي، ومُيّزت أنواع الربط الممكنة في التشكيلات التالية:

1 . الطبقة صفر المشكّلة من صيغة محددة، حيث يستطيع المجهولان تحديد الأعمال والكتّاب والبلدان.

2 . طبقة من نوع حيادي، منتشرة أو معروفة من قبل أو حاضرة أو مستقبلة من قبل.

3 . طبقة معرّفة بنشاط الحظوة أو النجاح أو الشهرة أو الإشعاع أو الانتشار أو الأثر أو التأثير.

4 . طبقة تطرح جوانب إنتاج المجلوب وطرقه: وجه، صورة، انعكاس، مرآة، صدى، أثر، نتيجة، انكسار، تبدلات.

5 . طبقة تركز على موقف المجلوب، ردّة الفعل، الرأي، القراءة، النقد، التوجه.

ويفضي ذلك إلى أخذ مكان دراسات التلقي في سرّ خيال الناس، وتتجلى مقاربة هذا النشاط في القراءة (الاستماع والمشاهدة) وسيلة لخلق قيم رمزية جديدة(8).

وبات الإقرار بعلاقة الأدب المقارن بنظرية التلقي راسخاً لدى الأخذ بعلم التأويل، "ففهم النص لا يتوقف على ما ينطوي عليه النص من دلالات، بل يتوقف أيضاً على ما يدور في الذات الفاهمة"، وأول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته، فالتأثير لا بدّ أن يسبقه تلقٍ، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتمّ، والتلقي عملية إيجابية تتم وفقاً لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي، بل يُسقط دوره، فهو يحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي، وينسب العناصر الإيجابية كلّها إلى الطرف المؤثر، ناهيك عن استحالة

حدوث تأثير وتأثر بمعزل عن حدوث التلقي(9).

ولعلنا نؤكد في الوقت نفسه أن انتشار التلقي في درس الأدب المقارن قد قلل من تأثير العولمة، ودعم العالمية التي تعنى بخصوصيات هذا الأدب أو ذاك عند القيام بالدرس المقارن، على "أن كلّ ثقافة يمكن أن تساهم في رسم معالم الغد الذي يطمح إلى بنائه الناس"(10).

وكان حسام الخطيب الرائد والأستاذ في هذا الاتجاه النقدي، وهو أول من نظّر له وطبّقه على الفنّ الروائي في سورية منذ كتابة "سبل المؤثرات الأجنبية" المشار إليه، إلى المؤلفات العديدة عن الأدب المقارن، وأردفها بكتابين شديدي الأهمية عن تمازجات الأدب المقارن والتلقي، هما "الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع" (1996) و"الأدب العربي المقارن: واجهات وعلاقات" (2001). ثم انتشر النقد المقارن بمنهجياته وفضاءاته لدى العديد من النقاد والباحثين مثل نذير العظمة الذي اهتم بالشعر في كتبه، وآخرها "فضاءات الأدب المقارن . دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية"(11)، وصاغ فيه فضاءاته المتعددة مثل "التأثير والتأثر"، و"علاقات الأدب بالمعارف وتجلياته"، و"الدراسات الشفهية والأسطورية"، و"الترجمة وغناه الذي لا يحدّ"، و"نظرية الأدب أو فلسفته" (ص 17)، توكيداً على غنى مدارس الأدب المقارن وانتشارها في النقد الأدبي العربي الحديث، وقد حاول سعيد علوش أن يحدد منهجياتها، إذ شرح المدارس الفرنسية والأمريكية والسلافية والعربية، ثم درس وضعية المقارنين العرب من مرحلة التأسيس (1948 . 1960)، إلى المرحلة الثانية: الترويج (1960 . 1970)، فالمرحلة الثالثة: عقد الرشد (1970 . 1986)، والسنة الأخيرة هي سنة وضع الكتاب (12)، والملاحظ في هذه المؤلفات كلّها ضعف التأليف النقدي حول الرواية من جهة، والاعتماد الرئيس على التعريب من المصادر الأجنبية من جهة أخرى. ثم انتقل هذا الاتجاه في مرحلته التالية منذ عام 1986 إلى الدرس النقدي ثم التأصيل والتحليل الروائي، وتبدت تمازجات النقد المقارن والتلقي في سورية في مؤلفات عبده عبود "الرواية الألمانية الحديثة . دراسة استقبالية مقارنة" (1993) و"هجرة النصوص" (1995)، وممدوح أبو الوي "تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي" (1999)، وغسان السيد "إشكالية الموت" (1993) و"الحرية الوجودية بين الفكر والواقع" (د.ت)، ووائل بركات "الواقعية الاشتراكية . المغامرة

والصدى . دراسة مقارنة" (1997).

2 ـ عبده عبود:

وجه عبده عبود اهتمامه إلى الأدب المقارن في مؤلفاته، ومنها كتاباه "الرواية الألمانية الحديثة" (1993)، و"هجرة النصوص" (1995).

2 ـ 1 ـ الرواية الألمانية الحديثة:

أعلن عبده عبود في مقدمته "الرواية الألمانية الحديثة . دراسة استقبالية مقارنة"(13) مدار اتجاهه النقدي المقارن والمتمازج مع التلقي المنتج الخلاّق الذي يبين تفاعل الثقافة العربية بشدة مع الآداب الأوروبية، وقد تواصلت الثقافة العربية مع الأدب الألماني منذ مطلع القرن العشرين، غير أن هذا التفاعل أو التواصل لم يحظ حتى وقت كتابه بحثه بما يستحقه من اهتمام النقاد والباحثين، "فالدراسات التي تدور حول تلقي الأدب الألماني عربياً ما زالت قليلة جداً" (ص 12).

وردّ عبود ذلك التقصير "إلى الحواجز اللغوية والثقافية الكبيرة القائمة بين ألمانيا والوطن العربي" (ص 13)، ثم تنامى الاهتمام المتبادل بين الثقافتين خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات على وجه الخصوص، فعقدت ندوة "تلقي الأدب الألماني في الخارج" عام 1975، وندوة "بريشت في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية" عام 1980. أما تلقي الرواية فظهر في أبحاث قليلة مثل بحث كمال رضوان عن تلقي أعمال هرمان هيسة، وهذا ما دعاه إلى معالجة الاستقبال النقدي . التفسيري للرواية الألمانية الحديثة في الوطن العربي، وإيراد اشتراطات عملية التلقي لنجاحها مثل توافر مقدمات اجتماعية وثقافية مناسبة في المنطقة المستقبلة، تجعل تفهّم العمل الأدبي الأجنبي ممكناً" (ص 18)، والتوسط النقدي . التفسيري المناسب، إذ إن دور الناقد الأدبي يأتي من حيث الأهمية بعد دور المترجم لإعلام القارئ العربي بالسياق الاجتماعي والثقافي والتاريخي للعمل الأدبي المترجم (ص 20)، والتلقي الخلاّق أو المنتج من قبل القاصين والروائيين العرب استفادة من الشكل الأدبي للروايات المستقبلة (ص 22).

وغطّى كتابه مساحة واسعة من الأعمال الروائية لهاينريش مان وتوماس مان وهرمان هيسة وفرانز كافكا، واقتصر بحثه "على دراسة تلقي أعمال أولئك الروائيين الألمان الذين يشكلّون مراكز الثقل في تلقي الرواية الألمانية الحديثة عربياً" (ص 23).

واعتمد في بحثه على منهجية مقارنة يتخللها منهج التلقي والاستقبال "فالحوار العلمي الموضوعي هو السبيل الوحيد إلى التقدم الفكري" (ص 24). ووضع في الفصل

الأول لمحة تاريخية عن استقبال الأدب الألماني عربياً منذ ترجمة مي زيادة عن الألمانية لقصة حبّ "الحبّ الألماني، من أوراق غريب" لفريدريش ماكس مولّر عام 1913 إلى وقت كتابة بحثه. وعني بموجتي تلقي أعمال إميل لودفيج وستيفان زفايغ في مرحلة أولى، وبتلقي أعمال شيلّر وغوته في مرحلة ثانية، وثمة مختارات وكتب قراءة عن الأدب الألماني بالعربية في الستينيات والسبعينيات. وتأمل الموقف الراهن لهذا التلقي الذي ما يزال في غالبيته ينقل الأدب الألماني عن لغات أوربية أخرى، وتوصل من استعراضه التاريخي السريع لاستقبال الأدب الألماني في العالم العربي إلى الاستنتاجات التالية:

. تأخر الاستقبال عن عمليات تلقي الآداب الأوروبية الأخرى، بتأثير الحواجز اللغوية والظروف التاريخية المعروفة.

. مثّل استقبال الأدب الألماني عربياً طوال العقود الستة الأولى من هذا القرن امتداداً لاستقبال ذلك الأدب في فرنسا وإنكلترا، ولم يكن استقبالاً أصيلاً ومباشراً إلى حدّ بعيد. وقد تجسّدت هذه الحقيقة في أنّ معظم الترجمات ليست عن الألمانية مباشرة بل عن الفرنسية أو الإنكليزية.

. كان هذا الاستقبال فوضوياً وعشوائياً ومتقطعاً ومفتقراً إلى أية منهجيّة أو ترابط أو استمراريّة، وظل بعيداً عن أي ضابط أو ناظم أو رابط، وذلك نتيجة لغياب "علم اللغة الألمانيّة وآدابها" في الأقطار العربية، ولقلة المترجمين المحيطين بالأدب الألماني الذين ينقلون عن الألمانية مباشرة.

. بَعُدَ هذا الاستقبال عن الحاجات الثقافية للمجتمع العربي، وبقي في معظم الحالات خاضعاً لمزاج وتقديرات مترجمين لا تربطهم بالأدب الألماني أية صلة، أو لناشرين تحرّكهم دوافع تجارية قبل أي شيء آخر.

. طرأ على استقبال الأدب الألماني عربياً بعض التحسّن منذ أواسط الستينيات، وذلك في أعقاب تخرج عدد جيد من دراسي اللغة الألمانية وآدابها في أكثر من قطر عربي، وفتح فروع لتدريس هذا العلم في بعض الجامعات العربية. وقد أدّى ذلك إلى تزايد نسبة الترجمات التي تنجز عن الألمانية مباشرة، وتزايد الدراسات النقدية عن الأدب الألماني. ولكن هذا التحسن محدود النطاق، وما زال قسم كبير من الأعمال الأدبية الألمانية يردنا مترجماً عن لغات أوروبية وسيطة (ص 49 . 50).

وخصص الفصل الثاني لاستقبال هاينريش مان عربياً من خلال روايتيه "الملاك الأزرق" و"الخنوع"، والفصل الثالث لاستقبال توماس مان في العالم العربي، فقد

ترجمت له قصة "الدرب إلى المقبرة" عام 1953 ورواية "آل بودنبروك" عام 1961، وصرّح نجيب محفوظ بأهميته وتأثيره في تطوّره الإبداعي، ووّسع النظر في مجالات استقباله نقدياً لدى مناقشته للأبحاث والترجمات المستقبلية لتوماس مان، وانتقد تخلف هذه الترجمات على أن مشكلة هذه الكتابات النقدية، مترجمة كانت أم مؤلفة، تكمن في كونها لا تستنير بالحاجات الثقافية للمجتمع العربي، ولا ترقى إلى المستوى الذي بلغه استقبال "توماس مان" عبر وسيلة الترجمة. وإذا أريد لهذا النقاش أن يكون مجدياً فلا بد من توافر عدة مقدمات، أهمها أن تتاح للقارئ العربي إمكانية استقبال أعمال "توماس مان" مترجمة إلى العربية، وأن توضع المقدمات التاريخية لهذا النقاش (ص 94).

ونظر في الفصل الرابع في استقبال روايات هرمان هيسة، فعلى الرغم من نوعية الترجمة الهابطة والتقديم النقدي غير المناسب والمناخ الثقافي والسياسي المتمثل في سيطرة الاتجاه الواقعي الملتزم في الأدب العربي حينذاك، فإنه يمكن أن يكتسب نقد الحضارة في أدب "هيسة" المزيد من الراهنية عربياً، وأن يجد مزيد من الباحثين عن الهوية وعن معنى الحياة في الشخصيات التي صاغها هذا الأديب تعبيراً جمالياً عن مشكلاتهم. وأبدى معلوماته الكثيفة عن عمليات ترجمة الروايات الألمانية إلى العربية، وقدّر أن النجاح الذي أحرزته ترجمتا "ذئب البوادي" و"رحلة الشرق" على مستوى القرّاء، وتعريب ثلاث روايات أخرى من روايات "هيسة" خلال سنوات قليلة لهو دليل قوي على تصاعد الاهتمام العربي بهيسة وأدبه. فبعد "رحلة الشرق" قام ممدوح عدوان بتعريب روايتي "سيد هارتا" و"دميان" عن الإنكليزية، وترجم القاص المغربي محمد زفزاف رواية "المتشرد" عن لغة وسيطة أيضاً، ونقل كامل يوسف حسين رواية "فولب . الربيع المبكر" عن الألمانية، وهذا دليل جديد على تصاعد الاهتمام العربي بأدب هيسة، ولئن كان استقبال ذلك الأدب عن لغات وسيطة فقد طغى عن استقباله عن لغته الأصلية، وأرجع عبود ضعف الترجمة إلى تقاعس القادرين على الترجمة عن الألمانية، فالحاجة الثقافية الحقيقية تخلق لنفسها قنوات بديلة تتحقق من خلالها عندما تكون القنوات الأصلية معطّلة لسبب من الأسباب. وثمّن هذه الجهود في الترجمة عن لغات أخرى، ففي كلّ الأحوال فإنّ استقبال أدب هيسة عبر لغات وسيطة أفضل بكثير من أن يحرم المتلقون العرب من استقبال ذلك الأدب (ص 124).

ووضع عنواناً صارخاً عن استقبال

روايات فرانز كافكا هو "الأديب المتهم"، وتتبع بداياته النقدية عند طه حسين ومصطفى ماهر، وتوقف عند استقبال رواية "المحاكمة" أو "القضية"، واستنتج الأحكام القاسية شأن تعامله مع الأمثلة الاستقبال الأخرى، فالترجمة العربية لرواية "القضية" غير مُرضية، سواء كانت تلك التي أنجزها مصطفى ماهر عن الألمانية أم تلك التي قام بها جرجس منسي عن الإنكليزية. ولذا لا عجب في ألاّ تجد هذه الرواية على صعيد القرّاء نجاحاً يتناسب مع أهميتها ومكانتها في الأدب العالمي. فقد صدرت الترجمة التي أنجزها ماهر في طبعة محدودة واحدة، ولم تصدر عنها طبعة جديدة، وهو أمر غير عادي في حالة رواية كهذه. أمّا الترجمة الثانية، وهي غير موثوقة في جميع الأحوال، فقد صدرت ضمن سلسلة كتب جيب، تتألف في معظمها من القصص البوليسية والغراميّة الرخيصة، فكان لها مصير استقبالي مشابه. وعلى صعيد الاستقبال النقدي لم تحظ كلتا الترجمتين باهتمام يستحقّ الذكر. أما حالات الاستقبال الخلاّق المعروفة فلا ترجع إلى تلقيّ رواية "القضية" في ترجمتها العربيّة بل في ترجمتها الفرنسية أو الإنكليزية. وهذا مصير مؤسف لعمل يعتبر من عيون الأدب العالمي وتلكم معلومات موثوقة عن الترجمة، واللافت للنظر في نقد عبود هو وفرة الأحكام النقدية إلى جانب هذه المعلومات (ص 156).

وقارن عبود بين "القضية" ورواية "في المنفى" لجورج سالم، وتقصّى حالة استقبال رواية "القصر"، وكانت المقدمة، برأيه، غير موفقة والترجمة غير مرضية، أيضاً، وتوقف ملياً عند الجدال العربي حول صهيونية كافكا من حلّ رموزه إلى المدافعين عنه، وأبدى الملاحظات التالية حول ذلك الجدال:

1 . لقد تمحور ذلك النقاش حول إشكالية قليلة الأهمية وهامشية من منظور علم الأدب، الذي يسعى إلى دراسة الأعمال الأدبية وتفسيرها، باعتبارها نصوصاً لغوية فنية، في كليّتها وشموليتها، ولذلك جاءت محصلة ذلك النقاش ضحلة وكانت نتائجه عديمة الأهمية. فالإجابة عن سؤال ما إذا كان "كافكا" صهيونياً أم لا، أمر لا يقدم ولا يؤخر كثيراً من زاوية علم الأدب والنقد الأدبي، الذي لا تهمه آراء الأديب ومواقفه السياسية، إلاّ بقدر ما تساعد على فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها. أما "كافكا" فلم يكن أديباً سياسياً بالمعنى المألوف للكلمة، ولم تكن له آراء ومواقف سياسية يمكن اعتبارها مقياساً لتقييم أدبه، أو مفتاحاً لفهمه ذلك الأدب. وحتى إذا وجدت مواقف كهذه، فإن تاريخ الأدب العالمي حافل بالأمثلة على كتّاب لهم مواقف سياسية رجعية، ولكن

أعمالهم الأدبية كانت على درجة كبيرة من التقدمية، والعكس صحيح، فما أكثر الأدباء التقدميين فكرياً، الرجعيين فنياً!

ولا يخفى أن مثل هذه الأحكام المطلقة لا تتفق وأدب كافكا، فهناك نصوص كثيرة قائمة على الترميز والاستعارة توحي بذلك حسب تفسير نقاد كثر عرب وأجانب داعم لهذه النظرة.

2 . ولكن حتى إذا نظرنا إلى النقاش المذكور ضمن سياق الطرح المقلوب الذي حدده المشاركون فيه، نجد أنّ هذا النقاش كان متخلفاً عن المستوى الذي بلغته الدراسات والبحوث الدولية حول "كافكا"، ولم يقدم مساهمة تستحق الذكر في توضيح علاقة كافكا الفصامية باليهودية والصهيونية. ولعل أحد أسباب ذلك هو حقيقة أنّ القسم الأعظم من المشاركين في ذلك الجدال غير مؤهل للخوض فيه، لأنّه تنقصه الإحاطة بالأدب الألماني الذي تنتمي إليه أعمال "كافكا"، وبالمجتمع والثقافة الألمانيين، باعتبارهما الأرضية التاريخية الواقعية لتلك الأعمال.

ولعل مثل هذه الآراء القاسية الصادرة عن عبود لا تقوم على معرفة اللغة الألمانية وحدها؛ ولا تؤثر مواقف المترجمين في هذا السياق أو لا، والأمر برمته لا يستند إلى الترجمة، كما أن تحليل النصوص يخضع لاعتبارات نقدية وفكرية ومعرفية ولغوية متعددة، وليس ثمة أحكام مطلقة حول صهيونية كافكا.

3 . إن الطرح المشوه الذي اتصف به ذلك الجدال، وحالات سوء الفهم المروعة التي ظهرت خلاله، ليست بحال من الأحوال وليدة المصادفة، بل لا بدّ من النظر إليها على خلفية الصراع العربي . الصهيوني، وكامتداد ثقافي لذلك الصراع. فالصهيونية تخوض صراعها ضد العرب في مختلف المجالات، ومن بينها المجال الأدبي.

وهذا الحكم من عبود قصي أيضاً عن حال صهيونية كافكا التي يعترف بها في رسائله ومذكراته، وتوحي بها رواياته. وعدّ باحثون ونقاد كثر كافكا صهيونياً من خلال سيرته ومؤلفاته، ولا يقتصر ذلك على محاولات الصهيونية الاستفادة من مكانته الدولية، لأنه من منشطّي الصهيونية في مطالع القرن العشرين.

وسمّى استقبال روايات هاينريش بول بالمتعثر من خلال روايته الوحيدة بالعربية "الشرف الضائع لكاتارينا بلوم"، وانتقد الترجمة، على الرغم من وصفها بالأمانة والدقة إلى حدّ كبير، على أنها تنطوي "على ثغرات ترجمية لا يستهان بها على الصعيدين الدلالي . المعنوي والأسلوبي. فعلى الصعيد الأول تكثر الأخطاء الدلالية الطفيفة الناجمة

عن استخدام معادلات لغوية، سواء على صعيد المفردة أم على صعيد الوحدات اللغوية الأكبر، قريبة دلالياً من معاني النص الأصلي، ولكنها لا توافقه تماماً أما المشكلات الأسلوبية فهي أكثر تشعباً وتعقيداً، وهي تتعلق بتنوع الأساليب المستخدمة في الرواية، وهو تنوع يستدعي تنوعاً معجمياً وتركيباً كبيراً (ص 207).

ووصف استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي صورة بالغة التناقض والتشويش، "وبالعرضية والتبعثر وكثرة الفجوات والعشوائية، بحيث يستحيل التحدث عن تاريخ استقبالي مترابط ومتواصل" (ص 212)، وهذا رأي مستغرب أن يكثر عبود من أحكامه النقدية التي تؤدي إلى قطيعة ثقافية مع الأدب الألماني وإدانة كاملة للمشتغلين بالترجمة والتعريف بالأدب الألماني، بينما يختص الاتجاه المقارن واتجاه التلقي بالتواصل الحضاري والإنساني والثقافي بين الثقافة العربية والرواية الألمانية مهما كانت طبيعة اختيارات الترجمة أو التقديم النقدي التفسيري، كقوله النابذ "إنّ القسم الأعظم من الترجمات يتصف بتدني النوعية وقلة الإتقان لغوياً وأسلوبياً" (ص 214)، واتهم حال الاستقبال النقدي . التفسيري "بطريقة ضبابية بعيدة عن المنهجية والدقة ومفتقرة إلى المفاهيم النقدية السليمة، وقد كُتبت تلك الأدبيات النقدية بأسلوب باهت بعيد عن الأسلوب التحليلي الذي تتصف به الأبحاث والدراسات الأدبية، وعن أسلوب المقالة المتسم بالسلاسة والأناقة اللغوية على حدّ سواء. وطبيعي أن كتابات نقدية هذا شأنها، لا تساعد على فهم العمل الأدبي الأجنبي وعلى استقباله بشكل مناسب، بقدر ما تشكل عبئاً عليه، وتعسّر تلقيه" (ص 215).

ولعل مثل هذه الاتهامات والأحكام المروعة تستدعي أن يأخذ المترجمون أو الباحثون أو النقاد المشتغلون في الاستقبال الأدبي توجيهاته وتوجهاته قبل اشتغالهم على الترجمة أو التقديم النقدي التفسيري وأثناءه وبعده، لأنه غير راض عنهم جميعاً، ولطالما دارت مناقشات وردود بينه وبين بعضهم يعلنون فيها رفضهم لمثل هذه الأحكام.

2 - 2 - هجرة النصوص:

وتابع عبده عبود بحث الأدب العربي مستقبلاً للأدب الألماني في كتابه "هجرة النصوص . دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي"(14)، وتناول الرواية الألمانية في أحدث مراحل استقبالها عربياً، ثم نظر في روايات هرمان هيسة وقصصه في ترجماتها العربية. واقتصر في بحثه الأول على الجانب الترجمي تاركاً الجوانب الأخرى من نقدية . تفسيرية وإبداعية منتجة وقرائية لأبحاث أخرى. وعرض مجدداً مفهوم

الاستقبال وأهمية الموضوع وأهم الترجمات الروائية، ولا سيما هرمان هيسة وستيفان زفايغ وإريش . ماريا ريمارك وهاينريش بول وهاينريش مان، ثم دقق جودة الترجمات، وأورد تعليقاً إجمالياً منتقداً الجانب الترجمي الذي حرم المتلقين العرب من:

1 . مصدر هام للمتعة الجمالية والفكرية التي يمكن أن تتاح لهم في حالة ترجمة قدر وافٍ من الروايات الألمانية الحديثة إلى العربية.

2 . مصدر هام للمعلومات حول المجتمع الألماني وقضاياه، مما فوّت على الرأي العام العربي فرصة تكوين صورة واقعية ودقيقة عن الألمان بدلاً من الصورة الجرمانوفيلية المعروفة، التي تعشش في كثير من الرؤوس العربية.

3 . وأخيراً فوّت تقصير حركة الترجمة على الأدباء العرب فرصة التفاعل الإبداعي المنتج مع الرواية الألمانية، والاستفادة مما تنطوي عليه من تقدّم فني وجمالي (ص 161 . 162).

وبسط في البحث الثاني عن روايات هرمان هيسة وقصصه في ترجماتها العربية لمحة تاريخية وتعدد الترجمات والترجمة عن لغة وسيطة، وخصّ عنايته بـ"سيدهارتا" بين ترجمتين، الأولى لممدوح عدوان والثانية لفؤاد كامل، وحكم أيضاً أنهما أساءا فهم جملة أو أخرى، وارتكبا أخطاء متعددة في تعريبها (ص 182).. إلخ، وأن الترجمتين "تنطويان على أخطاء ترجمية دلالية كثيرة، منها ما هو طفيف ومنها ما هو فادح" (ص 187). وأراد رفض الترجمتين، ثم تساهل معهما، وقبل بجهودهما مفضّلاً "أن تنقل أعمال هيسة عن الألمانية مباشرة، دون أن نمرّ بتلك المحطة الوسيطة التي تؤدي بالضرورة إلى زيادة احتمالات ابتعاد الترجمة عن تحقيق التعادل الدلالي والجمالي مع الأصل" (ص 188).

وتساءل عبود عن راهنية أدب هيسة مشيداً بهذا الأدب وقيمته الفكرية والفنية، ودعا إلى تجنب المشكلات والأخذ بحلول انتشاره، وختم بحثه أن أدب هيسة "قد شهد في العالم العربي استقبالاً ترجمياً تمثّل في تعريب اثني عشر كتاباً غطّت معظم الأعمال الرئيسة لهذا الأديب. إلا أنّ ذلك الاستقبال الترجمي قد طغى عليه التعريب عن لغة وسيطة، لا عن لغة هيّسة الأصلية. ومما يؤخذ أيضاً على ذلك الاستقبال تشتته وتبعثره على دور نشر وأقطار عربية كثيرة وعلى مترجمين عديدين. أمّا الاستقبال النقدي . التفسيري فلم يتمكن من مواكبة الاستقبال الترجمي بصورة مناسبة، واقتصر على مقدمات المترجمين وبعض المقالات. من هنا فإنّ المهمات المستقبلية لتلقي أدب هيّسة في

العالم العربي ينبغي أن تكون:

1 . إصدار أعمال هيّسة الرئيسة أو المختارة في طبعة موحدة ومكونة من عدة أجزاء، لتحلّ محل الترجمات المتناثرة، وذلك بعد مراجعة الترجمات الموجودة حالياً وتعريب أعمال رئيسة لم تترجم بعد.

2 . إصدار كتاب "مونوغرافي" جامع، تقدّم فيه حياة هيّسة وأدبه و عصره للقارئ العربي بغية تمكينه من فهم الأعمال المترجمة في سياقها الصحيح.

وشدّد على أنّ تحقيق هاتين المهمتين كفيل بأن يرتقي باستقبال أدب هيسة في العالم العربي، وأن يمكّن المتلقين العرب من استيعاب ذلك الأدب والاستمتاع به جمالياً وفكرياً بصورة أفضل، فالاستقبال السليم لأعمال أديب ألماني عالمي المستوى كهرمان هيّسة يوسّع أفق المتلقي العربي، ويكسبه أبعاداً إنسانية. وفي هذا السياق لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أنّ العرب والألمان أمتان تعاني علاقاتهما من حالات سوء تفاهم كبير ضاربة الجذور في التاريخ القديم والحديث، ولا شك في أنّ تعرّف كل من هاتين الأمتين الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي للأمة الأخرى عبر الإطلاع على أدبها مترجماً هو إحدى الوسائل الناجعة لإزالة سوء التفاهم وإحلال التفاهم محله.

وختم آراءه بأن الترجمة الأدبية قد مثّلت في كل العصور والأزمان جسراً يربط بين الثقافات والشعوب، ويوحّد البشرية، محققاً بذلك حلماً ما انفكّ يراود كبار الأدباء والمفكرين في العالم، ومنهم هرمان هيّسة، الذي تخطى أدبه الحدود اللغوية والثقافية القومية إلى رحاب العالمية بصورة قلّ أنّ تيسرت لأديب ألماني آخر" (ص 195 . 196).

بذل عبده عبود في كتابيه جهوداً كبيرة في تدقيق الترجمات والكتابات عن الرواية الألمانية باللغة العربية، غير أنه استغرق في إطلاق الأحكام على هؤلاء المشتغلين غافلاً عن طبيعة الترجمة واجتهادات المترجمين، وزاد أحكامه قسوة في إدانة الترجمات عن غير اللغة الألمانية.

3 ـ وائل بركات:

وكانت دراسة وائل بركات "الواقعية الاشتراكية، المغامرة والصدى، دراسة مقارنة"(15) الأقرب للاتجاه المقارن واتجاه التلقي من نشأة الواقعية الاشتراكية وترسيخها في الاتحاد السوفييتي إلى تلقيها في فرنسا على وجه الخصوص. وقد ميّز بركات بين أشكال الواقعية المتعددة ونزعاتها المختلفة، وقصر بحثه على الواقعية الاشتراكية التي ولدت بعد الثورة البلشفية عام 1917. وبيّن في توطئة كتابه المواقف منها من مديح

النقاد والمنظرين الاشتراكيين إلى الانتقاد والهجوم العنيف من قبل النقاد الغربيين، "ونسب مسوغات رفضها من قبل خصومها إلى ارتباطها المباشر بالسياسة، أي بالنظام الاشتراكي. وأعلن أن دراسته هذه لن تدافع عنها، ولكنها ستجهد إلى شرحها وتقديمها بصورة موضوعية بعيداً عن المبالغة في امتداحها أو التشدد في انتقادها. وأوضح أن هذا المذهب الأدبي . على خلاف غيره من المذاهب الأخرى . خضع في كثير من مبادئه للتوجهات السياسية ولرغبات رجال السياسة.

ودعا بركات إلى الكشف عن العلاقة السائدة بين السياسة والأدب من جهة، وحرية التعبير في ضوء هذه العلاقة من جهة أخرى، وقدّم الواقعية الاشتراكية من منظور مقارن، وتناولها بصورتها الأصلية، وقارنها بالشكل الذي اتخذته في الأدب الغربي . الرأسمالي . ممثلاً بالأدب الفرنسي، ومن الطبيعي . برأيه . أن يتفق هذا الشكل ويختلف مع الأصل السوفييتي، فرصدت الدراسة أوجه الشبه والاختلاف والخصائص المميزة لكل منهما. واختار الأدب الفرنسي بالذات؟ على أساس موضوعي قوي يتمثل أولاً في أن الأدب الفرنسي قدم أفضل النماذج للأدب الواقعي في القرن التاسع عشر، وثانياً في أن قسماً كبيراً من أدباء فرنسا الرأسمالية آمن بالاشتراكية، وهلّل لانتصار ثورتها في الاتحاد السوفييتي، وهناك الكثيرون ممن اعتنقوا مبادئ الثورة وتوجهاتها، وعملوا على نشرها في وطنهم والترويج لها بين مواطنيهم. وعبّروا عن ذلك أدبياً، وتبنوا المذهب الرسمي للأدب السوفييتي، وهو الواقعية الاشتراكية. وهذا العدد الكبير من الكتّاب التقدميين الفرنسيين الواقعيين الاشتراكيين لا مثيل له في دول أوربية أخرى، فسّجلت هذه المدرسة الواقعية حضوراً في الآداب الفرنسية لا نظير له في الآداب الغربية الأخرى، وعُدّ هذا الأدب الأكثر تمثيلاً للنظرية السوفييتية.

وتناول بركات بالتحليل أدبي الاتحاد السوفييتي وفرنسا من الجذور الأولى ولا سيما الأدب البروليتاري إلى منتصف الخمسينيات، أي بعد وفاة ستالين، وهي المرحلة الذهبية لهذه النظرية. وأوضح في الفصل الأول الحياة الأدبية الروسية قبل الثورة ومدى انعكاس الواقع لدى معالجة إرث الماضي، والأدب والماركسية، ولينين وأدب الحزب، والإسهام المهم لغوركي. وشرح في الفصل الثاني تطور الواقعية من البروليتكولت إلى قرار 1932 في مؤتمر الأدباء السوفييت إقراراً للواقعية الاشتراكية، وأفاض حديثه حول الجمعيات الأدبية وإصلاح عام 1925، والأب البروليتاري والخطة الخمسية. وانتقل إلى تكوّن الواقعية الاشتراكية نظرية ومنظرين ومفهوماً، ووصف في الفصل الأول المرحلة

الانتقالية بين عامي 1932 و1934، وكيف صدر قرار 1932 وطبيعته والتأملات الأولى حول الواقعية الاشتراكية ووصف المؤتمر، وناقش في الفصل الثاني عناصر الواقعية الاشتراكية تعريفاً ونظراً في واجب الكاتب وفي الموضوعات، وعرّف في الفصل الثالث بمنظّري الواقعية الاشتراكية، وهم جدانوف وغوركي ولوكاتش، وأرّخ للواقعية الاشتراكية بإيجاز أثناء الحرب وبعدها والانفراج عن منتهى الالتزام بها بعد ستالين، وكان محصلة الكتاب الأولى أن البروليتاريين حاولوا بمختلف مجموعاتهم خلق أدب بروليتاري خالص في سنوات العشرينيات وتقديم نظرية أدبية تستند إلى مفهوم علم الجمال الماركسي. وقد تبلورت خصائص هذا الأدب في النصف الأخير من العقد الثاني من هذا القرن، وتميزت عموماً بالموقف الواقعي للكتاب، وبوصفهم لورشات العمل الإنسانية التي تحوّل البلد وتغير وجهه، وبتربية الشعب على الأفكار الاشتراكية، وأخيراً بتبني الماركسية كإيديولوجية وحيدة.

وشرح أوضاع الكتاب الفرنسيين وأوضاعهم في ظل الخطة الخمسية، إثر إلغاء التجمعات الأدبية عام 1932 بقرار اللجنة المركزية حين تسلم اتحاد الكتّاب السوفييت إدارة النشاطات الأدبية، وكلّف بمراقبتها عن كثب. وقام هذا الاتحاد بعقد المؤتمر الأول للكتّاب السوفييت عام 1934 برئاسة غوركي. ونجح المؤتمر في كسب الرهان إذ تمكن من فرض السياسة الستالينية على الأدب من خلال أمرين: أولهما تجميع كل الأدباء في إطار اتحاد وحيد للكتّاب، وثانيهما إعلان الواقعية الاشتراكية المنهج الوحيد للكاتب السوفييتي وقد عرّف النظام الداخلي للاتحاد المنبثق عن المؤتمر مفهوم المنهج الجديد بالقول: "هو تمثيل فعلي تاريخي للواقع في تطوره الثوري"، وترتكز الواقعية الاشتراكية على علم الجمال الماركسي وعلى الواقعية الانتقادية التي سادت في القرن التاسع عشر ويقع على عاتقها مهمة التربية العقائدية الاشتراكية للطبقة العاملة خصوصاً وللشعب بكامله عموماً.

وأوضح بركات أهم المنظّرين لهذا المنهج غوركي ولوكاتش اللذين رفضا، بعكس جدانوف، هيمنة السلطة السياسية على الأدب، وقد كلّف هذا لاعتراض غوركي حياته، بينما التزم لوكاتش الصمت، ولم يظهر معارضة للمفهوم الستاليني إلا بعد أن غادر الاتحاد السوفييتي، مما يظهر النتائج الخطيرة لسياسة الرعب الستالينية التي تجلّت بصورة خاصة في النصف الثاني من سنوات الثلاثينيات أي سنوات "التطهير"، على تطبيق الواقعية الاشتراكية.

وتابع بركات تحليله أثناء الحرب العالمية الثانية عن مبادئ الواقعية الاشتراكية حتى جاءت الجدانوفية لتؤكد على ضرورة العودة إلى تطبيق النظرية المهجورة. لكن في الواقع كانت هذه النظرية قد ماتت عملياً. وما أراده جدانوف هو ضمان استمرارية رقابة السلطة على الكتاب بكلّ الوسائل. لقد فقدت الواقعية الاشتراكية بريقها وشهرتها وفاعليتها، وأصبحت صيغة بيروقراطية فارغة تسمح للقادة السياسيين بمراقبة للحياة الثقافية والأدبية، ويعود مصدر ذلك إلى وفاة جدانوف ومن ثم ستالين اللذين أذابا الجليد الذي غلّف الأدب السوفييتي، وأراها عالم الإبداع الفني، وتُرجم ذلك بغياب كبير لنظرية الواقعية الاشتراكية (115 ـ 116 ـ 117).

وعالج بركات في الباب الثالث من كتابه تلقي الواقعية الاشتراكية من الأدب البروليتاري إلى الواقعية الاشتراكية الفرنسية، ونظر في الفصل الأول في الأدب البروليتاري عند الروائيين هنري باربوس في روايته "النار" و"وضوح"، وهنري بوليل في روايتيه "الخبز اليومي" (1931) و"معذبو الأرض" (1935). وقارن في الفصل الثاني تجليات الواقعية الاشتراكية، التي ظهرت عند آراغون بقوة في فكره وأدبه وروايته "الشيوعيون" (1951) بخاصة، وعند اندريس ستيل في روايته "السين يصبّ في البحر" (1950)، وجان لافيت في "هؤلاء الذين يعيشون (1947)، وكلود مورغان في "المسافرون دون بوصلة" (1950). وكانت المحصلة الثانية أن الواقعية الاشتراكية لم تكن في مركز الاهتمام الرئيس عند الكتّاب والمثقفين اليساريين الفرنسيين، لانشغالهم بشرح الخطر النازي المتصاعد في أوروبا الغربية.

وأفاد بركات أن الحزب الشيوعي الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية أعلن الواقعية الاشتراكية منهجاً رسمياً للكتّاب الماركسيين، وطالب بأدب يدافع عن مصلحة الطبقة العاملة، ويضع نفسه في خدمة الشعب والحزب، ويرسم صورة الإنسان الجديد المناضل من أجل مجتمع دون طبقات، ويكافح لخلق مستقبل مشرق للإنسانية، وهو بالطبع أدب فرنسي خالص يتكئ على التراث الواقعي الفرنسي الضخم بعد أن يتخلص من شوائبه وسلبياته وخصوصاً الاتجاه الطبيعي فيه.

وتتبع أحوال المذهب في النصف الثاني من سنوات الأربعينيات، والنصف الأول من سنوات الخمسينيات حين تبنى الحزب الشيوعي الفرنسي السياسة الأدبية لنظيره السوفييتي، خاصة ما سميّ بالجدانوفية

ليعزز سيطرته على مجال الأدب والفن والثقافة، وليغدو الفنان معبراً عن العقيدة الماركسية، وعن انتمائه إلى الحزب وعن دفاعه عن الطبقة العاملة، وبذلك أخذ هذا الفن صفة الفن الحزبي الذي يحدد للكاتب معالم مادته، ويترك له حرية البحث عن الشكل المناسب لها (ص 190).

وأفاض بركات القول وفي الجانب التطبيقي، إذ كان على الرواية الواقعية الاشتراكية أن تكون انعكاساً لحركة المجتمع قبل أن تكون نصاً أدبياً. وشكّلت وسيلة لتحليل الظواهر الاجتماعية، وعرضت في الوقت ذاته مفهومات العقيدة الماركسية.

وأكد بركات أن الرواية الواقعية الاشتراكية، سواء أكانت فرنسية أم سوفييتية يشكّل الحزب النقطة المركزية فيها، والهدف من ذلك هو تمجيد الحزب وأفكاره من خلال نموذج للبطل الإيجابي الذي ينتمي إليه.

وميّز بركات بين نوعين من الواقعية الاشتراكية: يعبّر الكاتب في الأولى عن الأفكار الاشتراكية بحرّية، لأنه اعتنقها والتزم بها دون ضغط أو إكراه، أما في الثانية، فالكاتب مضطر للخضوع لرغبة قادة الدولة والحزب. ومثّل للتمييز بين هذين النوعين من خلال روايتين من الأدب السوفييتي الأولى رواية "الأم" 1905 لغوركي التي عبّرت عن آرائه وقناعاته الاشتراكية، والثانية "كيف سقينا الفولاذ؟" التي كتبت تنفيذاً للسياسة الرسمية المفروضة على الكتّاب.

وعمّق بركات تحليله لشكل الروايات المقارنة ومحتواها، فثمة هناك فرق كبير بين الالتزام الذاتي والإلزام المفروض، فبينما نجحت رواية "الأم" على الصعيد الفني والمضموني بسبب صدقها وتعبيرها الحرّ، فشلت رواية اوستروفسكي فنياً رغم نجاحها في تقديم صورة المجتمع الجديد والبطل الإيجابي النموذجي. وقد تعرضت لانتقادات كثيرة حتى من قبل النقاد السوفييت أنفسهم المدافعين عن نظرية الواقعية الاشتراكية، إذ رأوا غياب الأسلوب المبدع عنها، وما يغفر ذلك، برأيهم، هو المضمون العظيم الذي تحفل به.

وقارنهما بركات بالروايات الفرنسية، فلم تكن رواية ستيل "الصدمة الأولى" ممثلة للخط الرسمي للدولة، وعبّرت في الوقت نفسه عن آراء الحزب الشيوعي الفرنسي وطموحاته. من وجهة النظر هذه إنها تشبه رواية اوستروفسكي من جهة أخرى تختلف الروايتان من حيث علاقتهما بالسلطة القائمة: فبينما تدافع الأولى عن النظام القائم، تهاجم الأخرى النظام الموجود وتناضل من أجل القضاء عليه واستبداله بجديد. تصنف الأولى رواية توافق مع السلطة وتعدّ الثانية رواية معارضة. ما يتعلق بالجانب الفني، يمكننا

القول إن معظم الروايات الواقعية الاشتراكية، خصوصاً تلك التي تنتمي إلى النظرية الرسمية، وتخضع للسلطة السياسية، لم تحقق نجاحاً فنياً ذات قيمة" (ص 196 ـ 198).

تحققت معطيات الأدب المقارن وبعض جوانب نظرية التلقي في كتاب وائل بركات حين نظر بعمق في تلاحم الشكل والمضمون وتمثيلهما بين الرواية السوفيتية والرواية الفرنسية تطبيقاً للنظرية الماركسية ومذهب الواقعية الاشتراكية الناتج عنها وفق قواعدها وتوجهاتها الفكرية والسياسية. وجانب بركات إطلاق الأحكام عناية قصوى بالتحليل الفني والفكري.

4 ـ ممدوح أبو الوي:

طبّق ممدوح أبو الوي الاتجاه المقارن ومنهج التلقي كلياً في كتابه "تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي"(16)، ووزع كتابه إلى بابين الأول طويل عن ليف تولستوي والأدب العربي في القرن العشرين: دراسة تطبيقية في الأدب المقارن (ص 5 ـ 178). والثاني قصير بالنسبة إلى الباب الأول: دوستيفسكي في الأدب العربي (ص 179 ـ 256). وألحق كتابه بمقالة وجيزة عن مؤثرات الأدب العربي في أدب بوشكين (ص 257 ـ 262). وفصّل القول في تاريخ معرفة القرّاء والكتّاب العرب لإبداع تولستوي ومنها روايته "البعث" التي ترجمت لأول مرة عام 1899 إلى اللغة العربية، وترجمة أعماله الروائية الكاملة في النصف الثاني من القرن العشرين.

وقارن الأفكار الفلسفية والغيبية والدينية والاجتماعية عند تولستوي وبعض الكتّاب العرب مثل فرح انطون وأمين الريحاني وجبران خليل جبران وإلياس فرحات ومصطفى لطفي المنفلوطي، وحلل تأثيرات تولستوي على أدب ميخائيل نعيمة أنموذجاً، وأورد أن تولستوي كان وما زال الكاتب الروسي العظيم الذي ترك بصماته التي لا تمحى في مسيرة الأدب العالمي، والذي خلق صوراً فنية رائعة خالدةً، تأثر بها الأديب العربي مثلما تأثرت بها الآداب العالمية الأخرى، وخطا خطواتٍ واسعةً إلى الأمام في مسيرة الأدب العالمي، إذ قدم له رواياتٍ، لا تقل من حيث الأهمية التاريخية، عن "الياذة" هوميروس مثل "الحرب والسلام" (1863 ـ 1869)، وكان لهذا الكاتب أتباع في شتى أصقاع المعمورة في فرنسا والهند وفي كل مكانٍ.

وعرض أبو الوي حالة بارزة لأحد المتأثرين به الذي يعدّ من بين أتباعه في الوطن العربي، وهو الكاتب العربي الشهير ميخائيل نعيمة، الذي تأثر بحياة الكاتب الروسي العظيم وأفكاره، ووصف أن أفكار ميخائيل نعيمة وليف تولستوي رائعة ولصالح

البشرية جمعاء.

ومارس منهجه النقدي "المقارن والتلقي" على رواية "الإخوة كارمازوف" لدوستيفسكي وكتاب "النبي" لجبران، و"مرداد" لميخائيل نعيمة، فقد وجد أبو الوي في مذكرات الأب زوسيما وهو أحد شخصيات رواية "الإخوة كارامازوف" شبهاً كبيراً بكلّ من كتابي "النبي" لجبران و"مرداد" لنعيمة، ولا سيما البنية الفنية، والمضمون الفكري، فهذه المذكرات مقسمة إلى أبواب، ولكل باب عنوانه وموضوعه فباب بعنوان "حديث عن السادة والخدم" وآخر عن المحبة، وثالث عن الدينونة ورابع عن الجنة والنار. وقرن ذلك بالشغل المشترك وهو بذلك يشبه التقسيم الذي اتبعه كلّ من جبران ونعيمة في كتابيهما المذكورين آنفاً، فهي عند هؤلاء العباقرة مفهوم مطلب خارج حدود الزمان والمكان، وتحدثت ببعض التفصيل عن رواية "الإخوة كارامازوف"، وأهم أفكارها وأحداثها وشخصياتها، نظراً لقلة الدراسات المتوفرة في المكتبة العربية عن هذه الرواية.

وشرح أبن الأبناء في هذه الأعمال المشتركة هم المستقبل، وإن كانت لهم علاقة بالماضي الذي صنعه الآباء. وسيصبح الأبناء آباءً. كما أن الآباء أبناء. وهكذا فإنّ المواضيع المشتركة في الكتب الثلاثة "الإخوة كارامازوف" و"النبي"، "مرداد" كثيرة. وعولج فيها موضوع المحبة والعطاء والتضحية من وجهة نظر تكاد تكون واحدة. وتبقى لكلّ واحدٍ منهم أصالته وخصوصيته. ولقد أطلع هؤلاء الكتّاب على الثقافة الغربية فلقد أتقن دوستيفسكي اللغة الفرنسية، وترجم منها أحد مؤلفات بلزاك، وكانت هذه الترجمة جيدة، وهي فاتحة نشاطه الأدبي، كما أتقن جبران خليل جبران اللغة الإنكليزية، وكتب قسماً كبيراً من مؤلفاته باللغة الإنكليزية المذكورة. وأتقن ميخائيل نعيمة اللغة الروسية، ونظم قصيدة "النهر المتجمد" باللغة المذكورة، وكذلك أتقن اللغة الإنكليزية، وبها كتب "مرداد" وكذلك أتقن اللغة الفرنسية، أيّ أنهم كتّاب منفتحون على الغرب غرفوا من ثقافة عصرهم المتعددة والواسعة. أما التأثير المباشر فهو قليل، وذلك بسبب أصالة هؤلاء الكتّاب، فلم يكن جبران أو نعيمة كاتبين مقلدين (ص 212 ـ 213).

ثم حلل أبو الوي بعض مؤثرات رواية "الجريمة والعقاب" في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، وصدرت الروايتان في مرحلتين تاريخيتين متشابهتين، فلقد صدرت الأولى بعد إلغاء نظام القنانة بموجب القانون الذي أصدره القيصر في شباط عام 1861 وبموجبه حصل الفلاحون على حريتهم الجزئية، ويعد هذا القانون الجديد ثورة، ولكن قام بها القيصر نفسه متفادياً، بذلك الثورة

كان يمكن أن تنفجر، وتقضي على حكمه وامتيازات الإقطاع المستفيدين من الحكم، فأقدم القيصر على ثورة أجراها بنفسه لكي يتخلص من ثورة كان يمكن أن يقوم بها الشعب نفسه. ولو أنها قامت لاقتلعت النظام من جذوره، فصدرت رواية دوستيفسكي (1821 . 1881) في بداية مرحلة تاريخية جديدة في حياة الشعب الروسي.

مثلما صدرت رواية نجيب محفوظ في بداية مرحلة جديدة في حياة الشعب العربي في مصر، وهي المرحلة التي أعقبت الثورة التي أطاحت بالنظام الملكي وأعلنت أنّ تحقيق الاشتراكية من بين أهدافها، وأنّ ثروات البلد موزعة بشكل غير عادل، ولا بد من إعادة توزيع هذه الثروات توزيعاً يضمن لأغلبية السكان حياة كريمة وقسمة عادلة من ثروات مصر. وبكلمةٍ واحدةٍ نادت في تلك الفترة شريحة كبيرة من مثقفي مصر بتطبيق الاشتراكية. وكذلك كان الأمر في الفترة التي كتب بها دوستيفسكي روايته ففي تلك الفترة كانت تنظيمات سياسية كثيرة في روسيا تنادي بالنظام الاشتراكي (ص 215 . 216).

وتشبه بداية رواية "اللص والكلاب"، برأي أبو الوي، بداية "الجريمة والعقاب" فلقد ذهب راسكو لنيكوف إلى العجوز لمعرفة مدى إمكانية القيام بالجريمة. أمّا في اللص والكلاب فيقول سعيد مهران إنّه في هذه المرحلة جاء فقط ليجس الحصون، وكذلك فإنّ نهاية رواية "اللص والكلاب" تشبه نهاية رواية "الجريمة والعقاب"، في الأولى يستسلم سعيد مهران، وفي الثانية يبعث راسكو لنيكوف بعثاً روحياً، أي كأنّه يستسلم لشعور كلٍّ منهما بأنّ الطريق التي سلكاها وعرة.

ولذلك فإنّ الروايتين يغلب عليهما الطابع المأساوي مع أن نهاية "الجريمة والعقاب" تصطبغ ببعض التفاؤل، إذ تتزوج دونيا من رازوميخين، ويصدق المحقق مع راسكو لنيكوف ومع الطابع المأساوي لرواية "اللص والكلاب"، إلا أننا نشعر أحياناً ببعض التفاؤل في أقوال علي الجنيدي الذي يطالب بالطهارة والقراءة بمعنى الإدراك والفهم الصحيح للواقع" (ص 233 . 234).

ووجد أبو الوي في رواية "الجريمة والعقاب" أفكاراً متصارعة فيما بينها، وتتصارع في عالم البطل الواحد، وعلى قدم المساواة، ولا يتدخل الكاتب لصالح هذه الفكرة، أو تلك بل يعرضها كما هي، معتبراً أنّ الخير والشر موجودان في داخل النفس البشرية ومنذ أقدم العصور، وأنّ المادة والروح، أو الجسد والروح، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وموقف دوستيفسكي في نهاية المطاف أقرب إلى الفكر الروحي منه إلى الفكر المادي.

وأفاد أن موقف نجيب محفوظ؟ من

الناحية الفنية ينتمي إلى المدرسة الواقعية النقدية، مثل دوستيفسكي، غير أن رواياته أيضاً ذات أصوات متعددة، لكنها بالتأكيد، مستفيدة من إنجازات دوستيفسكي، وحسم أبو الوي الرأي أن محفوظ يبقى كاتباً عربياً أصيلاً وعظيماً استطاع أن يرقى بالرواية العربية إلى مستوى العالمية، وان يحصل على جائزة نوبل للآداب عام 1988 وعلى جائزة الدولة التقديرية، وعلى جائزة الدول المطلة على البحر المتوسط، وموقفه من الاشتراكية يشبه موقف دوستيفسكي بأنه مع وضد في الوقت ذاته مع الإيجابيات وضد السلبيات. (ص 235).

وعالج أبو الوي مؤثرات أدب دوستيفسكي في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، إذ تجمع دوستيفسكي بمحفوظ (مواليد 1911) قواسم مشتركة كثيرة، منها أنهما أبدعا شخصيات أدبية فريدة، صحيح أن دوستيفسكي استوحى شخصية راسكو لنيكوف من خبر قرأه في إحدى الجرائد، وكذلك نجيب محفوظ استوحى شخصية سعيد مهران من تحقيق نشرته جريدة "الأخبار" في القاهرة في عام 1960 من المدعو محمود أمين سليمان، إلا أن هاتين الشخصيتين المتشابهتين، هما من إبداع خيال وفكر عملاقي الأدب العالمي. صنع كلّ من دوستيفسكي ونجيب محفوظ الرواية الفكرية، حيث يصبح البطل عبداً لأفكاره، فما البطل إلا جسد أو وعاء يحمل فكرة تقوده، كيفما يحلو لها، وللفكرة سيرة حياة، تولد في فترة معينة، وتنمو وتنضج في فترة أخرى، وقد تموت، في مرحلة أخرى، مخلّفة وراءها نتائج معينة.

وأثار أبو الوي السؤال الثاني حول مدى حاجة نجيب محفوظ لأدب دوستيفسكي، ورأى النقاد أن محفوظ كاتب عربي أصيل وأبطاله أبناء التربة العربية في مصر، ووجد أبو الوي أن هذا كلّه صحيح، ولكنه لا يمنع من أن يقع محفوظ تحت تأثير كاتبٍ، قدم للأدب الكثير من الإنجازات، ولا سيما على صعيد التغلغل في ثنايا النفس الإنسانية مثل دوستيفسكي. وطرح أبو الوي السؤال الثالث وهو المنهج الذي يقع في مجال من مجالات الأدب المقارن، فحاول الاستغاثة بالمدرستين الفرنسية (التأثير والتأثر) والأمريكية (وجود تشابهات)، فثمة تشابه بين الشخصيات التي أبدعها دوستيفسكي مثل شخصية راسكو لنيكوف "الجريمة والعقاب" (1866) وشخصية أوبيليت في رواية "الأبلة" (1868) وشخصية إيفان وكارامازوف في رواية "الإخوة كارامازوف" (1880) والشخصيات التي أبدعها نجيب محفوظ مثل سعيد مهران في رواية "اللص والكلاب" (1961) وشخصية جعفر الراوي في رواية "قلب الليل"

(1975).

وحلل أبو الوي التشابهات بين أحداث رواية "الجريمة والعقاب" لدوستيفسكي، ورواية "اللص والكلاب" لمحفوظ لأن الأحداث تدور حول السرقة والأفكار الخاطئة وبكلمة أخرى حول الثواب والعقاب" (ص 238).

وقد حاول أبو الوي في بحثه إثبات نقاط التشابه ونقاط الاختلاف بين الروايتين، ومفادها أن دوستيفسكي كتب رواياته بحرارة وديناميكية، وتجري أحداثها في فترة زمنية قصيرة، مدة أسبوع مثلاً، في حين لم يجد مثل هذه الحرارة في روايات نجيب محفوظ، وكأن دوستيفسكي.. قد استفاد من الأدباء الروس والأجانب الذين سبقوه والذين عاصروه، فالتأثير والتأثر عمليتان ضروريتان في عالم الإبداع. وهذا هو أحد الأبواب الرئيسة في الأدب المقارن. وأعترف أن حسام الخطيب سبقه إلى إثبات وجود مؤثرات أجنبية في تطور القصة في سورية (ص 254).

إن شغل أبو الوي في كتابه متميز في رصد المؤثرات الأجنبية في الرواية العربية من داخل النصوص بالدرجة الأولى، وقد بنى آراءه على تطبيق عناصر الأدب المقارن وحالات تلقي روايات معينة مؤثرة في الأدب العربي الحديث.

5 - غسان السيد:

اشتغل غسان السيد على النقد المقارن تنظيراً وعلى الاتجاهات الحداثية في النقد في أكثر من كتاب، وتناول الرواية في بعض فصول كتابيه "إشكالية الموت في أدب جورج سالم، غابرييل مارسيل البيرت كامو" (1993)، و"الحرية الوجودية بين الفكر والواقع: دراسة في الأدب المقارن" (د.ت).

5 - 1 - إشكالية الموت:

قد عالج في الكتاب الأول(17) إشكالية الموت تنظيراً وجيزاً، وتطبيقاً على أعمال هؤلاء الروائيين الثلاثة، فعرض لتاريخ الموت في الفكر الإنساني، واستطلع تعبير جورج سالم عنها في بعض قصصه، وفي روايته "في المنفى"، وإبان الإشكالية فيها من القلق والتجلي في الخطاب السردي الصريح إلى تمظهراته الزمانية.

ورأى أن إحساس جورج سالم بالزمن كإحساسه بالموت، على أنهما السبب الرئيس لمأساة الإنسان على الأرض، وأحال لغة النقد إلى الوصف الخطابي، كقوله: "منذ اللحظة الأولى التي يرى فيها الإنسان النور يبدأ العدّ العكسي، وتبدأ رحلة الإنسان المضنية باتجاه القبر، لأن الموت متضمن في الزمن، ولا نعرف ساعة قدومه. وهكذا يمكن أن نفسر خوف الكاتب من الزمن على أنه خوف من

الموت، ومن هنا تنشأ أزمة أبطاله" (ص 54).

ثم قارن هذه الإشكالية بين جورج سالم والبيرت كامو وغابرييل مارسيل، واستخلص النقاط التالية:

* لقد أراد الكاتبان معرفة المصير النهائي للفرد ليحددا مكانهما في الحياة، وينظر عادة إلى هاتين المشكلتين على أنهما مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً. ولقد أدت سيطرة الموت على تفكيرهما إلى نفحة كئيبة في كتابتهما، ولكنها ليست متشائمة إلى الحدّ الذي ذهب إليه بعض النقاد، لأن الموت جزء من الحياة.

وأفاد أن المقارنة بين جورج سالم وكامو تسلط الضوء على إشكالية الموت، غير أنه لم يفصّل القول في هذه الإشكالية، وقصّر رأيه المقارن على أن لكامو تأثيراً في أدب جورج سالم، ونفى تحديده على الرغم من الفروق الدينية بينهما، ملمحاً إلى ترجمة جورج سالم لبعض أعمال كامو، مما يبرهن على انفتاحه على الثقافة الأدبية، "فليس غريباً أن تؤثر الوجودية بفرعيها الملحد والمؤمن في أدبه" (ص 75 . 76).

وأوضح في الخاتمة أن الموت يمثّل المستوى الأول في أدب جورج سالم، وغابرييل مارسيل، وآلبيرت كامو. وتنشأ منه كل الإشكاليات التي تعصف بشخصياتهم وتجعلهم قلقين لا يركنون إلى قرار. وقد يقودهم ذلك إلى الشعور بعبثية الحياة، لأن العبث نتيجة طبيعية للتفكير والتأمل في الوضع الإنساني: استحالة التوفيق بين الموت والرغبة في الخلود، بين الشقاء والرغبة في السعادة، بين الانفصال عن العالم والرغبة في التوحد، بين ألغاز الوجود جميعه والرغبة في الوضوح. وعندما تحس شخصياتهم بمأزقها الوجودي تهرب إلى الدين علها تجد فيه ما يروي ظمأها للمعرفة. غير أنه من الجلي أن مثل هذا الهروب لم يكن مرضياً دائماً، لأن الرد الذي يبدو مرضياً لشخصية من الشخصيات في وقت من الأوقات لا يكون كذلك في وقت آخر. وهكذا تنشأ الإشكالية ويستحيل عندها المصالحة مع الموت.

ونجد هذه المشاعر المتناقضة بشكل خاص عند أبطال جورج سالم، فعندما لم يعد ممكناً التصالح مع الموت عن طريق الفلسفة والتأمل أخذوا اتجاهاً دينياً، الذي لم يلبث أن أصبح موضع شك وريبة حينما بدا الردّ الديني في تناقض لا مفر منه مع شهادة حواسهم المباشرة التي لا جدال فيها. وفي تناقضه هذا يقترب سالم من غابرييل مارسيل حيناً ويبتعد عنه حيناً آخر ليقترب من آلبيرت كامو. في كتيب "إشكالية الموت" (87

صفحة من القطع الصغير) البعد الفلسفي لهذه الإشكالية ظهر البعد المقارن مع الثقافة الأوروبية بعامة والوجودية بخاصة عند علمين بارزين، وثمة تقليل من التحليل المقارن اكتفاء بالآراء المطروحة في المراجع النقدية.

ولعل هذا الكتيب جزء من دراسة أكاديمية طويلة لم تنشر بكاملها بعد، ففيها إلماحات إلى جوهر عملية التلقي مع القراءة إلى أفق التوقع وتشكل السلاسل الفكرية والرؤيوية.

5 ـ 2 ـ الحرية الوجودية بين الفكر والواقع:

مارس النقد المقارن في كتابه "الحرية الوجودية بين الفكر والواقع"(18) لاستجلاء الرؤى الفكرية في الأدب بعامة، والرواية والقصة القصيرة بخاصة، وعرّف في هذا الكتاب بمدارس الأدب المقارن، وحلل الحرية الوجودية بين مطاع صفدي وجان بول سارتر، وركّز على روايتيه "ثائر محترف" و"جيل القدر". واتجه جهده الرئيس إلى إضاءة الأفكار والفلسفات أولاً، ثم ظهورها في النصوص الروائية ثانياً، واستعرض حياة سارتر ومدى عنايته بالوجودية، وأشار إلى وجودية سارتر في بعدها الثقافي والفلسفي، فالثقافة الإنسانية كلّ لا يتجزأ، وسلسلة لا تنقطع عراها، ليؤكد أن فلسفة سارتر قد قامت على أفكار الذين سبقوه والذين مهدوا الطريق أمامه ليصبح الفيلسوف الوجودي الأول. ورأى أن "كير كغورد" تصدى لفلسفة "هيغل" المثالية التي أرادت طمس فردية الإنسان. فكان جوابه التركيز على المصير الفردي للإنسان. وعندما اعترض على ديكارت إزاء خلاص الوجود من الماهية كان ذلك يعني أن الوجود يسبق الماهية، وهذه نقطة انطلاق الفلسفات الوجودية جميعها.

أما "هيدغر" صاحب التأثير الكبير في "سارتر" فهو تلميذ "لهوسرل" صاحب منهج الظاهريات. على أن هذه الكوكبة من الفلاسفة لا تفسر وحدها اتجاه جان بول سارتر الوجودي. الذي رأى بأم عينيه أهوال الحروب التي اجتاحت أوروبا بين عامي 1914 . 1945، مما دفعه إلى رفض القيم السائدة في مجتمع لا قيمة للفرد فيه (ص 82).

وقد تعمّق مطاع صفدي في وعي الوجودية واشتراطات الحرية المطلقة دون أية ضغوط خارجية أو داخلية، مواجهة الصفدية. والسؤال الأصعب هو ممارسة الإنسان لحريته المطلقة في مجتمع مقيد بقوانين عامة وأخلاق دينية. مما يثير أسئلة هذا المحيط من البشر حول التفرد في الحرية وفي القيم وفي الخيارات النسبية والمطلقة للحرية.

وذكر أن "مطاع صفدي يعرف أنه من

المستحيل على الإنسان العربي أن يمارس حريته ويخلق قيمه وهو ما زال يناضل ضد التجزئة والتخلف والجهل. ولكن في المقابل فإن بطل صفدي مجبر على أن يكون حراً بالنسبة إلى التراث والدين والسياسة التي تعيق تحقيق مشروعه في التأثير على العالم. وأول هذه المسائل هي مسألة الميتافيزيقية" (ص 89).

وتأمل السيد في مكانة الحرية القيمية، فهي أساس القيم، ويمكن أن يعدّ صفدي الناطق الرسمي باسم الفئة المثقفة التي تشعر بغربتها عن واقعها نتيجة عدم نجاحها في إقامة عالم جديد تسود فيه قيم الحرية والجمال والعدالة بين الأفراد، فقد حاول أن يعري البناء الاجتماعي من خلال تجربة فردية، أملاً في تسريع عجلة اليقظة التي ستسهم في نسف كل القيم البالية عن طريق الثورة. بينما يستدعي من الأفراد أن يعرفوا الهدف من هذه الثورة وأضداد من تتوجه إليهم؟ "ومن أجل ذلك يكرس صفدي قلمه لرسم الطريق أمام الأجيال التي تريد بناء أسطورة الحرية. وبذلك يقترب صفدي من الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر الذي كرس حياته وقلمه وفلسفته لهدم الحواجز التي تحرم الإنسان من حقوقه الطبيعية. لقد آمن سارتر طوال حياته بالإنسان وبمقدرته على تأسيس منظومة من القيم تساعده على العيش دون الرجوع إلى أي مرجع آخر غير ذاته (ص 102).

وتناول السيد في تحليله اندغام الحرية الوجودية بمعارك تحرير الإنسان العربي من جهة، والارتقاء به إلى مستوى أعلى من الشعور والوجود من جهة أخرى. "وكان هذا جوهر معركة صفدي التي كرس من أجلها قلمه وفكره ليرى حلمه وقد تحقق في الاستقلال واحترام حقوق الإنسان العربي وارتقاء الأمة العربية إلى مستواها المعهود. وكان شعار صفدي أن الفعل وحده هو القادر على تحرير الفرد والأمة العربية من الاستبعاد الخارجي والاستبعاد الداخلي. والفعل يستوجب الثورة الجماعية لكي يكون مؤثراً في عالم ساد فيه الاستلاب. وهذا الدفع دفع صفدي إلى الالتزام السياسي والانضمام إلى صفوف حزب البعث العربي الاشتراكي الذي يمثل رأس الحرية في النضال السياسي العربي" (ص 115).

وأوجز السيد رأيه في مقارنة الحرية الوجودية بين مطاع صفدي وسارتر على أنها قضية مفتوحة على وعي الضرورة في بعديها العام والخاص، من أجل سيادة هذا القيم على الإنسان ليحترم بعض القواعد الأخلاقية التي تمنع الخصومات الشخصية مع الانفجار، مع كل ما يفرضه هذا من بؤس وشقاء للجميع.

وأكد السيد أن صفدي قد انتبه إلى هذا الأمر عندما درس فلسفة سارتر، وأحس بصعوبة التوفيق بين الحرية والالتزام. وإذا كان بعض شخصياته قد غالبت فلسفياً عندما جعلت من الآخر خطراً على الحرية الشخصية فإنها التزمت بالحرية الجماعية نتيجة واقع سياسي معقد. وكان ذلك هو الوسيلة الوحيدة للسيطرة على الأحداث والتحكم في اتجاهها لأنها كما قال "ماثيو": "لا يستطيع الإنسان أن ينجو وحده".

و"هذا التوجه الجديد في الربط بين الحرية الفردية والحرية الجماعية يعد الأساس في تكوين أخلاق هدفها الرئيسي مواصلة النضال حتى تصبح الحرية بمفهومها العام القيمة المطلقة التي يسعى إليها الإنسان" (ص 124).

لقد عمّق السيد في كتابه الثاني "الحرية الوجودية بين الفكر والواقع" دراسته للبعد المقارن في النقد الروائي في مدى التشابهات وما تثيره من صلات تاريخية ومرجعيات فكرية ودلالات معنوية وتعالقات سياسية وإنسانية وحضارية وآفاق معرفية، وخصّ تحليل الخطاب الروائي بتحقق هذه التشابهات من خلال تأثيرات الفلسفة الوجودية على وجه الخصوص.

6 ـ ملاحظات ختامية:

تؤشر كتب النقد الروائي المذكورة إلى انتشار تعالقات الأدب المقارن والتلقي، وهي أحدث المنهجيات في هذا الاتجاه، فقد انتقل الدرس المقارن فيها من مجرد التأثر والتأثير إلى تفعيل نظرية التلقي التي تتداخل مع البعد الروحي والإنساني والقيمي والرؤيوي لأطروحات الأدب المقارن، وقد كشف هؤلاء النقاد في غالبيتهم عن جوهر الرؤيا الإنسانية والحضارية المقارنة في هذا الأدب مع سواه، وأوجز الملاحظات فيما يلي:

أ . رسوخ الدرس الأدبي المقارن في النقد الأدبي العربي الحديث عناية بالأدب القومي وتواصله الحضاري مع الآداب الأجنبية.

ب . تطور موضوعات الدرس لأدبي المقارن من أشكال التأثر الإبداعي إلى دراسة الصور لوعي الذات القومية وإشكالاتها الخاصة والعامة.

جـ . الوقوف ملياً عند إشكالية مفهوم الأدب العالمي والعولمة لتفريد القول حول مشكلات مجتمع المعرفة والثقافة الرقمية والانفتاح على تراث الإنسانية تسلحاً بالتقاليد القومية.

د . التعرّف إلى الآداب العالمية الأوروبية وسواها، والانعطافة إلى تلقي تجاربها وموضوعاتها ضمن عمليات

النهوض الحضاري الشامل.

هـ . اتساع الدرس الأدبي المقارن إلى معرفة أحوال التلقي بين الآداب الأجنبية الأخرى، شأن كتاب وائل بركات التي يحلل تلقي الواقعية الاشتراكية الروسية والسوفيتية في الرواية الفرنسية.

ز . إثراء اتجاه الأدب المقارن والتلقي بالرؤى الفكرية والفنية.

الهوامش:

(1) فان تيجم: الأدب المقارن، (دون ذكر المترجم)، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت). ص 201 . 203.

(2) حسام الخطيب: الأدب المقارن، في النظرية والمنهج، الجزء الأول، جامعة دمشق، مطبعة الإنشاء، دمشق، 1981 . 1982، ص 8 . 17.

(3) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، الط 5، بيروت (د.ت)، ص 104.

(4) محمد التونجي: دراسات في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

(5) عبده عبود: الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة البعث، حمص، 1991 . 1992، ص 18.

(6) هاري ليفن: انكسارات، مقالات في الأدب المقارن (ترجمة عبد الكريم محفوض)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980، ص 98.

(7) حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2001، ص 218.

(8) عدة مؤلفين: الوجيز في الأدب المقارن (ترجمة غسان السيد)، (دون مكان الطبع)، دمشق، 1999، ص 206 . 207 وص 250، واستخدم المؤلف مصطلحات مثل **X** و **Y**، وعرّبتها وفق اجتهادي.

(9) عبده عبود: الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999، ص 53 . 54.

(10) حمادي صمود: رأي في مسألة التأثر والتأثير، في "المجلة العربية للثقافة"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، السنة 20، العدد 40، مارس (آذار) 2001، ص 22.

(11) نذير العظمة: فضاءات الأدب المقارن . دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

(12) سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1986.

(13) عبده عبود: الرواية الألمانية الحديثة: دراسة استقبالية مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

(14) عبده عبود: هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995.

(15) وائل بركات: الواقعية الاشتراكية، المغامرة والصدى، دراسة مقارنة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

(16) ممدوح أبو الوي: تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.

(17) غسان السيد: إشكالية الموت في أدب جورج سالم، غابرييل مارسيل، البيرت كامو، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993.

(18) غسان السيد: الحرية الوجودية بين الفكر والواقع: دراسة في الأدب المقارن، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق (د.ت).

المصادر والمراجع:

الكتب المؤلفة:

حسام الخطيب: الأدب المقارن، في النظرية والمنهج، الجزء الأول، جامعة دمشق،

مطبعة الإنشاء، دمشق، 1981 . 1982.

حسام الخطيب: الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2001.

سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1986.

عبده عبود: الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة البعث، حمص، 1991 . 1992.

عبده عبود: الرواية الألمانية الحديثة: دراسة استقبالية مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

عبده عبود: هجرة النصوص: دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995.

عبده عبود: الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

غسان السيد: إشكالية الموت في أدب جورج سالم، غابرييل مارسيل، البيرت كامو، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، 1993.

غسان السيد: الحرية الوجودية بين الفكر والواقع: دراسة في الأدب المقارن، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق (د.ت).

محمد التونجي: دراسات في الأدب المقارن، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، الط 5، بيروت (د.ت).

ممدوح أبو الوي: تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1999.

نذير العظمة: فضاءات الأدب المقارن . دراسة في تبادل الثيمات والرموز والأساطير بين الآداب العربية والأجنبية، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.

وائل بركات: الواقعية الاشتراكية، المغامرة والصدى، دراسة مقارنة، وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

الكتب المترجمة:

عدة مؤلفين: الوجيز في الأدب المقارن (ترجمة غسان السيد)، (دون مكان الطبع)، دمشق، 1999.

فان تيجم: الأدب المقارن، (دون ذكر المترجم)، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).

هاري ليفن: انكسارات، مقالات في الأدب المقارن (ترجمة عبد الكريم محفوض)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1980.

الدوريات:

حمادي صمود: رأي في مسالة التأثر والتأثير، في "المجلة العربية للثقافة"، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، السنة 20، العدد 40، مارس (آذار) 2001.

43

الخطاب التحرري ما بعد الكولونيالي في الرواية العالمية:

((في انتظار البرابرة اختياراً))

د. رفقة محمد دودين

حفلت ساحة الفكر العالمية بالكثير من الدراسات التي سميت بالدراسات ما بعد الكولونيالية والتي درست علائق القوة بالسلطة المهيمنة، وعلاقة المعرفة بالمركزية السلطوية التي تسخر الأدوات ومنها الفكر لصالح مدٍّ كولونيالي بوجه ديمقراطي وأخلاقي رفيع، وإن كان الكثير من حيثيات هذه المساجلة قد استمد خيوطه من روايات عالمية كروايات كونراد، لفت ادوارد سعيد النظر إليها في دراساته النقدية مفتتحاً بذلك حقلاً ودرساً من البحث الأكاديمي يدور حول الخطاب الكولونيالي الذي تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة المستفيضة والإنتاج الثقافي(1)

في تحليلات يشار إليها عادة بوقوعها البنيوي الذي أعاد للنصوص لحمتها تحت مظلة الفكر ما بعد الحداثي وما بعد بالمجتمع وبالتاريخ منتجة هذه النصوص

وجودها المجتمعي ومنغرزة فيه، ومنتظمة دراساتها في النموذج المعرفي الهيغلي الذي ينتظم حركة التاريخ في جدلية ديالكتيكية تطورية دراساتها في النموذج المعرفي الهيغلي الذي ينتظم حركة التاريخ في جدلية ديالكتيكية تطورية متمركزة حول الغرب ومختزلة للآخر، أي ما عدا الغرب، بحيث يتوارى أي اختلاف ويندرج الآخر في منظومة الذات وحركتها مشكلاً هوامشها المتعددة، مما يستدعي بروز رد فعل معاكس تنهض على أساسه قيم ثقافية موازية للآخر المضطهد الدائر في فلك المركزي المهيمن وهو ما يستوجب نهوض إنسانوية أو نزعة إنسانية جديدة(2).وضمن هذا التطلع الإنساني نحو إنسانوية جديدة تجعل للفكر الليبرالي والديمقراطي العالمي جذوره في عقيدة أن نظرية ما، تقيم الحد الفاصل ما بين قيمة الشخص الإنسانية وحرمته وما بين الجهود الأبوية القمعية التي تنوب عن الإنسان وكرامته جاعلة الطلب على السيادة الوطنية فاشية أو قمعاً، مما يفسح المجال لمناقشة نظرية العدالة (Theory of Justice) التي قد تسمح بإمكانية التصحيح بشكل ما لأخطاء العالم(3) يضاف إلى مثل هذه الجهود الفكرية جهود المؤرخين كالمؤرخ الأميركي كيفن رايلي في مؤلفه الغرب والعالم (1985)م والذي أبرز فيه بعض أوجه الخلل في الثقافة الغربية ويعرّيها بالتالي مما تبدو عليه أحياناً من تفوق مطلق وصلاحية عالمية(4)، باعتبار أن فكرة التنوير في الخطاب ما بعد الكولونيالي أو الاستعماري هي من الأفكار التي أدت إلى الاستعمار وإلى المركزية الغربية في الفكر المعاصر، خاصة حين يعزل هذا الفكر التنويري مناهج المعرفة التي عرفتها الثقافات الأخرى(5)، مما يفترض كشف التحيز الحضاري في المنجز الغربي الذي يشكل جوهر الخطاب الكولونيالي.

من هنا جاء خطاب فوكو في دراسته عن "ارتحال النظريات" مدمجاً القوة بالمعرفة حينما يراد تقصي أسس الهيمنة الفكرية والجسدية في التاريخ الغربي، حيث يعزل وينفى ويقصى ما لا يتفق مع إرادة السلطة وتنتجز آليات الاحتواء والقبول المجتمعي، بما أسماه بالإذعان المجتمعي الطوعي الذي يأخذ شكل البداهة، في خطاب القوة المعرفية المقترن بالسلطة والسطوة، وفوكو ضمن هذا الطرح يعيد للنصوص الإبداعية تاريخها ومضامينها الاجتماعية مبرهناً على أن النصوص جزء جوهري من العمليات الاجتماعية المشرّبة بالتمييز والإقصاء والاحتواء، وهذا ما ثمنّه ادوارد سعيد حين ربط النص الإبداعي بعالم السلطة والمؤساتية منتقداً بذات الوقت هذا التصنيم الفوكوي

للسلطة(6) مركزاً على ما في مثل هذا الخطاب من ثغرات وهوامش مضادة. حيث يَنبني علاقة جدلية بين المعنى الثابت المجوهر والإحالات المتذبذبة في الثغرات والمناطق الما بين "In-Between" كما يسميها هومي بابا، والمتخفية بفعل سيادة الصورة الكلية المتجانسة المتعالية للوطن.

تصبح مناطق الثغرات مكمن الوعي وهي التي أسماها هومي بابا بالمنطقة الثالثة (Third spsce) التي تدحض مفهوم الأمة المتعالي باتجاه وعي نابع من الحاضر المكاني الكائن والمستشرف للمستقبل في آن، وهنا تصبح مهمة الأدب زعزعة الأمن والاستقرار المعرفي الثابت لذلك المتخيل الذهني الطوباوي المتجانس الذي يفرضه خطاب أبوي أحادي النزعة بالكشف عن هوامشه وثغراته المضادة(7).

إن خلخلة الفكر المتجوهر الثابت في الخطاب المهيمن يكون بإنتاج معرفة مضادة مغايرة وبطرق مختلفة من خلال النص الإبداعي، وتظهر من خلال النص بصورة متقطعة تعاضد تعبير الأثر الأدبي الكامل عن المعرفة، وقد أشارت الدراسات إلى أن ثمة معرفة متشظية مجزأة في الأثر الأدبي تسمح بإعداد كوجيتو (الأنا أفكر) آخر غير ذاك المرتبط بالساسة والعلماء، وهو كوجيتو نابع من التجربة، وراشح عن مؤثر عاطفي يقع في صميم الثقافة، وهذه المعرفة الراشحة تقاوم الخطاب السائد الذي ينتجه كل مجتمع عن نفسه والعرف الذي يحاول فرضه على أعضائه منتجاً دوالاً يفترض عدم تغير مدلولاتها(8).

وعوداً على بدء فإن رواية "في انتظار البرابرة" للروائي جي.أم. كوتزى(9) وهو المولود في جنوب أفريقيا عام ألف وتسعمائة وأربعين تصلح أمثولة للحديث عن الخطاب التحرري الراشح عن الخطاب الكولونيالي إذا ما درست وفق معطيات منهج النقد الحضاري الثقافي.

وقد حازت هذه الرواية الصادرة عام ألف وتسعمائة وثمانين على أكثر من جائزة، منها: جائزة البوكرز عام ألف وتسعمائة وثلاثة وثمانين، وقد أعيد طباعتها ست مرات، وترجمت إلى العربية عام ألفين، وهي رواية تدور حول الفكر الكولونيالي الذي يسير الإمبراطورية المترامية الأطراف، والتي تهاجم حصونها الحدودية من قبل البرابرة بهدف السرقة والإيذاء، وهي رواية الحضارة المركزية في مواجهة نقيضها حتى تصبح العلاقة بين الغالب والمغلوب علاقة يسودها الرهاب والشعور بالدونية الثقافية والحضارية، وهذه من أواليات العلاقة الكولونيالية كما أدرجها فرانز فانون، والتي تستدعي النظر في علاج الجلاد والضحية معاً، ذلك أن من

سيرورات هذه العلاقة أن توصل إلى الاعتلال النفسي حين يصبح ما يشير إلى اللون أو العرق متماهياً مع الغرائز الخطيرة والخطيئة والشر ثم يستقر في اللاوعي الجمعي دافعاً القوي المهيمن للحكم على الآخر المهمّش بعقدة الذنب الأبدية، مما يدفع الآخر الذي لا يملك أن يتحول ليصبح كالمهيمن الغالب إلى الاختلال واستهلاك الذات، لذلك يصبح الأمل معقوداً بتحرير الاثنين معاً من صناعة الوهم والوقوع ضحيته(10) وهذا ما يمكن أن نسميه بالخطاب التحرري في الروايات التي ترصد العلاقة بين المستعمر والمستعمرَ، والناظر في رواية "في انتظار البرابرة" سيجد تمظهراً لافتاً للخطاب الكولونيالي الذي تلتحم فيه القوة بالمعرفة وبالثقافة وبالتحضر في صورة خطاب تحرري ذي نزعة إنسانية لافتة وإن كانت لا تخلو من التحيز الحضاري كما سيرد لاحقاً في هذه الدراسة.

تبدأ الرواية في الربط بين رحلات الصيد التي تتحين أوان هجرة الطيور والحيوانات لتبدأ رحلة اصطيادها حين يقوم العميد جول المسؤول عن مستوطنة زراعية هي أحد حصون الإمبراطورية الذي يشكل حلقة في سلسلة حصون على طول حدود الإمبراطورية، وفي كوخ ملحق بمخزن الحبوب باقتياد السجناء من البرابرة، ولا تتخذ بحقهم أية تسهيلات بعد غارات منهم من أجل السرقة، يتم إحضار رجل مسن وابن أخيه المتقرِّح الجروح في يديه، وفي أثناء التحقيق يقول الرجل المسن للعميد جول: نحن لسنا بسّراق، وينظر لابن أخيه قائلاً: أظهر قرحتك لصاحب السعادة ثم يكمل: كنت أجلبه إلى الطبيب عندما أوقفنا الجنود، وهنا يعلق القاضي المدني في الحصن وهو بطل الرواية العليم فيها، "ازداد وعياً بأنني سأصبح مدافعاً عنهما"(11) فيرد عليه العميد جول بأنه سيستجوبهما مقرراً في نبرة استعلائية أنه سيجبرهما على قول الحقيقة من خلال نغمة معينة في الصوت هي نغمة الحقيقة، فهو يتلقى الأكاذيب أولاً ثم يضغط عليهما فيتلقى المزيد من الأكاذيب، ثم المزيد من الضغط، ثم الانهيار ومزيد من الضغط ثم تنهمر الحقيقة، ليرد عليه القاضي: بأن الألم هو الحقيقة، في أثناء التحقيق تبدو التناقضات واضحة في إجابات السجين مما يؤدي إلى تهيج السجين ومهاجمته المكلف بالتحقيق معه فيسقط باتجاه جدار، وتبوء محاولات إنعاشه بالفشل، ليجد القاضي نفسه في أزمة شعور بالإثم الأخلاقي وهو يختم تقرير ما حدث ويأمر بدفن الجثة، يجد نفسه مثل يانش تحت حجارة، وهي روح شرير يجلب عويلها الموت إلى الديار، في حين أنه قاض مدني مسؤول في خدمة الإمبراطورية،

يكمل ما تبقى من خدمته في حدود باعثة على الكسل إنه لا يطلب أكثر من حياة هادئة في زمن هادئ(12) وهنا تبدأ خيوط العلاقة الناظمة بين الغالب والمغلوب في الاتضاح، فالبرابرة وهم الآخر المهمش غير المتحضر يتحولون إلى كائنات غرائزية خطيرة وشريرة أمام سيد متحضر أبيض يحكم بعقد الفوقية التي تضطر أحياناً إلى أن تكون عصابية ومتوترة خاصة حينما تقابل بغرائز التهيج عند الآخر الضحية الذي يشن الغارات ويختبئ في صحراء الواحات، هذا الآخر الذي لا تأخذ منه الإمبراطورية لا الحق ولا الباطل سوى أنهم يعرفون الأرض وأن القاضي والعميد يظلان غريبين(13).

يتبدى سؤال العلاقة العصابية الرهابية واضحاً جلياً حينما يحاول القاضي أن يثني العميد الذي يعدّ قافلة بكافة التجهيزات من معدات ثقيلة، فحتى خوذ الخيالة المزينة بالريشة تغدو ثقيلة هي الأخرى قائلاً له: إن فُقدت، تصبح مهمتنا هي العثور عليك وإعادتك إلى الحضارة(14)، لا تكون الإعادة من أجل الإعادة، بل من أجل الحضارة التي تتأذى من ضربات البداوة البربرية، لتدخل الجغرافيا هنا جدل الصراع منحازة لأبنائها الذين يعرفونها حق المعرفة، والذين يشمون قدوم العميد وعسكره ويختفون في الصحراء، في واحاتهم

يجلب العميد من رحلته تلك عدداً من البرابرة ينظر إليهم القاضي صائحاً: "إنهم قوم صيادون كيف تجلبهم إلى هنا، الأمر فضيحة في جلبهم، يبدأ أحد الجنود بالشرح: لقد حاولوا الاختفاء في الدغل، وهكذا أمرنا صاحب السعادة بأخذهم لأنهم كانوا يختبئون"(15) يتساءل القاضي من جديد عن جدوى إحضارهم، ذلك أنهم وهم البدائيون قد نسوا في خلال يوم أو يومين أنه كان لهم في يوم من الأيام مقر آخر، حيث تمّ إغواؤهم كلياً بالطعام المجاني الوفير، يتهيجون كلما حان ميعاد الوجبات، عاداتهم واضحة وقذرة، تحولت إحدى زوايا الساحة إلى مرحاض، حيث يقرفص الرجل والنساء أمام الآخرين، وحيث سحابة من الذباب تطن طوال اليوم، إنهم سعداء هنا، أراقب النسوة يلتقطن القمل، يمشطن، يضفرن بعضهن شعور بعض، أنا لا أريد سلالة من المتسولين أتولى الإشراف عليهم(16) وفي موقع آخر من الرواية يعاود القاضي وصفهم من جديد: "إنهم أناس نحيلون ذوو عظام بارزة، وصدور أشبه صدور الحمام، نساؤهم في حالة حمل مستمرة، أطفالهم معوقو النمو، في قلة من فتياتهم آثار جمال وعيون شفافة، أما في البقية فلا أرى غير الجهل المسكر والقذارة(17).

في مثل هذا الوصف ينكشف خطاب

التحيز الحضاري، وفي مثل هذا الصراع غير المتكافئ تبرز قوة الأقلية الغالبة المستعمرة وبراعتها السياسية بل، واحتمال صحوة ضميرها الأخلاقي، في مواجهة سكان أصليين يهددون الاستقرار والتحضر والمدنية بعاداتهم الغرائزية في العيش ليمثلوا على ضعفهم وهزالهم وبربريتهم تحدياً للقوة المحصنة(18).

يجد القاضي المدني في الحصن الحدودي ما يدفعه إلى ابتداء فعل صحوة ضميره الأخلاقي لدى اكتشافه الظلم والتشويه في العلاقة التي تحكم العميد جول وجنوده بالبرابرة، وفعل صحوة الضمير هذه تدفعه مع سير أحداث الرواية إلى المجازفة بحياته كي يظهر الحقيقة، رافعاً شعار: "أن يعيش مع الآخرين وليس على حسابهم، وبروز مثل هذه الشخصية التكافلية التي تدافع عن المساواة بين الأعراق في الوقت الذي تكون فيه العرقية جزءاً من الجهاز الأخلاقي للمهيمن الغالب، ظاهرة جلية في الأدب العالمي الذي تبنى خطاباً تحررياً من قلب مرحلة الكولونيالية بوجهها الحضاري المتقدم المشوب بوجه استعماري آخر منفر، ويشير اندريه برنيك إلى العملاق الجامح كونراد بايز الذي تزوج إفريقية سوداء واستقر بين قبائل الهاوسا في بداية القرن التاسع عشر، رائياً أنه كان هناك عبر القرون منشقون وخارجون عن الخطاب السائد المهمين بغية الحفاظ على الرؤية الأخلاقية اللاعرقية التكافلية ويرى أنه في أحيان كثيرة دفع هؤلاء ثمن رؤيتهم تلك معاناة وعقاباً وموتاً(19).

من اللافت للنظر في رواية "في انتظار البرابرة" أن تكون صحوة ضمير القاضي المدني الأخلاقي على يد امرأة بربرية شبه عمياء، من البرابرة الذين أحضروا للحصن ثم أطلق سراحهم، وبقيت هذه المرأة بمعطفها الثقيل وقدميها المدماتين على أحد جدران الحصن تتسول، يصفها القاضي: "تجثو في ظل جدران الثكنات على مسافة عدة ياردات عن البوابة، ملتفة في معطف جد واسع، عليها قبعة من الفراء، أمامها على الأرض، لديها الحاجبان المستقيمان الأسودان، الشعر الأسود اللمّاع للبرابرة، ما شأن امرأة بربرية في الاستجداء بالبلدة، لا يوجد في قبعتها غير عدد ضئيل من القروش"(20).

يجد القاضي في الاعتناء بهذه المرأة ضالته في إعلان موقف أخلاقي مما يجري في الحصن، وعلى أطراف حدود الإمبراطورية من تصادمات وانتهاكات وردود فعل، يرى القاضي أن بإمكانه توفير عمل لها في الحصن، كأن تعتني بترتيب الغرف وبتدبير أمر الغسيل، وهي في كل الأحوال ستكون أنثى الرجل العجوز الذي لا تريد شيئاً منه ومن أمثاله من رجال متقدمين في السن

وضمائرهم التي تنطلق بالشكوى(21).

في لقاء القاضي المدني بكل فوقيته وسلطته بهذه المرأة المدماة شبه العمياء تكمن مفارقة الوعي الكامن في ثغرات النص التي تؤشر إلى المسكوت عنه في الخطاب المتجوهر الثابت حول القوي الذي لا يدحر، والضعيف الغرائزي البدائي الذي يشكل رغم ضعفه تحدياً وامتحاناً للقوة المتجوهرة.

تكمن الثغرة في الجانب الإنساني الخفي غير القابل لسريان مفهوم القوة وأساطير التفوق عليه، ذلك أنه يتفلت مما هو مرسم ومحصن تحت إغواء رغبات دفينة تأتلف حينما يكون المطلوب منها أن تختلف، يجثو القاضي في المرة الأولى بموازاتها وليس أمامها كما سيفعل لاحقاً، يسألها بكل رقة وحنو: أريني قدميك، أريني ما فعلوه بقدميك، وهي لا تساعده ولا تمنعه، تبدأ في فك الأربطة القذرة عن أطراف أصابعها، ومن فوره يحضر القاضي طشتاً من الماء ويبدأ بغسل قدميها، يصف عمله قائلاً: "أغسل على مهل، قابضاً على ربلة الساحة، بلحمها المتماسك، معالجاً عظام قدميها وعروقهما، ممراً أصابعي بين أصابعها(22)، يشعر القاضي بسعادة بالغة وهو يعتني بقدمي الفتاة، متحمساً من كونها لا ترى بشكل جيد فهي شبه عمياء، هذه السعادة تتواصل وتتدافع عندما يبدأ القاضي طقوس تغسيلها وهي عارية تأسره بجسدها الغض الشاب، وهو عندما لا تكون ناظرة نحوه فهو كلب صيد من كثرة التحرك حواليها(23)، ويظل مدفوعاً بصحوة ضميره الأخلاقي وهو يواظب على الاعتناء بها ومداواة جروحها، كلما لمس جبينها بشفتيه يدمدم: "ماذا فعلوا بك، لماذا لا تريدين إخباري، الألم هو الألم(24).

يصبح القاضي أسير طقسه اليومي في الاعتناء بقدمي هذه الفتاة، في عنفوان الشباب هي، وفي برودة الكهولة هو، كلما اقترب منها يحسّ في جسده تشنجات حيوان ميت، غير قادر على لعب دور رجل حديدي ولا دور أرمل قديس كما يصف ذاته، ولا يشعر بامتلاكه عفة كي يحافظ عليها، يصف موقفه في موقع متقدم من الرواية قائلاً: "قدماها تستريحان في حضني، أنا منذهل، تائه في إيقاع دعك الكاهل المتورم ودلكه، ولكنها في هذا السيد العجوز المتراخي الجاثي أمامها لا تجد استجابة، أربت على يدها وأغرق في كآبة عميقة(25) وكما تقوم أدبيات التحليل النفسي فإن التعبير الانفعالي المفرط بصدد موضوع ما ليس سوى نوع من الإزاحة التي تظهر المكبوت والحقائق المخبوءة في الأعماق، وقد قال رايش بالوحدة الوظيفية النفسية الجسدية، فأصل كل طاقة نفسية جسدي، والانبناء النفسي هو انبناء ميتافيزيقي، وأي تعارض بين النفسي

والجسدي سيخل بالوحدة الوظيفية النفسية الجسدية، ليصفها على حد فقدان التوازن ما بين اللذة والقلق، والشعور بالعجز والهروب باتجاه الأحلام لتنفيس المكبوتات التي تؤدي مباشرة إلى اضطراب الوظائف البيولوجية نتيجة الإحساس والاقتناع بعدم القدرة على الامتلاك الفعلي الصحيح(26)، يصبح الحلم ملاذاً وحقلاً للتنفيس يقول القاضي العاجز عن امتلاك المرأة الضعيفة المتسولة مدماة القدمين وشبه العمياء: "يعاودني الحلم في الليل، أنا أسير مجهداً عبر سهل ثلجي لا نهاية له، شخص واحد يبقى في المكان، طفلة ذات معطف بقبعة تجلس مديرة ظهرها إلي، إنه الثلج.. أقدم من بين أصابع حذرة قطعة من نقود(27)، السيد القاضي المدني ابن إمبراطورية تشيخ يقفُ عاجزاً عن امتلاك امرأة بربرية من حضارة رعوية، لا يجد إلا أسطورة الفوقية منجاة معلنة قائلاً لذاته: "لقد خلصتها من عار التسول، وعينتها خادمة في حجرة غسل الأطباق والأواني(28) رغم إقراره بالتبعثر النفسي والجسدي أمام هذه الفتاة التي تحضر أمامه بجسدها الشاب الموفور الصحة بكل دلالاته وامتداداته في الصراع القائم بين الإمبراطورية المترامية الأطراف وهجمات البرابرة الخاطفة، وهي لا تبدي قدراً كافياً من الاهتمام به سواء أكان مرتدياً أرواب عمله المزخرفة أم يقف عارياً أمامها، أم يمزق صدره لها، بل إنها لا تفصح حتى عن مشاعرها تجاه الرجال الذين أدموا قدميها، لترد عليه ببرود أنها قد سئمت من الكلام(29)، وليعاود القاضي بسط خطابه الكولونيالي المتعالي: "أتصرف أنا في بعض الحالات مثل عاشق، أخلع عنها ملابسها، أحممها، أمسّدها، أنا بجوارها، ولكنني بالدرجة نفسها أقدر على ربطها إلى الكرسي وضربها، ولن يكون ذلك الأمر أقل حميمية(30) وهنا فإن مثل هذا الخطاب المتعالي المبطن للتحيز الحضاري يبرز علاقة ضدية تقلل من قيمة الآخر حتى لو كان مرغوباً ومطلوباً وتعلي من قيمة الذات أو الهوية وهذا هو جوهر الخطاب الكولونيالي(31).

يقرر القاضي المدني وعبر نظرة تحررية أن يعيد الفتاة إلى أهلها، مقتنعاً أن البرابرة يريدون عودة أراضيهم في النهاية، وأن يكونوا أحراراً في التجوال مع قطعانهم من مرعى إلى آخر بصرف النظر عن فكرة التنوير الكولونيالية التي تعلّي من دور المركزية الحضارية الغربية في تنوير غيرها من الحضارات ذات الخصوصية الحضارية في التحدث باسمها وباسم الإنسانية عموماً، وكان عليه وبوصفه قاضياً بما يحمل ذلك من دلالة توشر إلى العدالة والنزاهة والحياء المفترض أن يخوض معركة تبشر بأفكاره

التحررية في استئصال الاحتقار الحضاري المبني على اختلافات في آداب المائدة، وفي شكل جفن العين، وفي النظرة الفطرية إلى الرغبة الجنسية كحقيقة مجردة بأفصح وسائلها، وأوضح نهاياتها بغض النظر عن العرق ومصرّاً وبشكل وقرار فردي على خوض غمار رحلة قاسية باتجاه الجبال حيث تحل عاصفة شديدة بالقافلة التي يقودها القاضي لإرجاع الفتاة إلى أهلها، ومرة أخرى وفي أثناء الرحلة يكشف الخطاب الروائي عن تحيزه ضد المرأة المراد إنقاذها وإعادتها إلى أهلها في موقف يمثل قمة صحوة الضمير الأخلاقي، فبعد أن اجتازت القافلة عاصفة شديدة نجوا منها بصعوبة تنزف الفتاة في موعدها الشهري فيرتبك الرجال، أما تدفق دم من المرأة وهو فأل سيئ، سيئ للحصاد، سيئ للصيد، سيئ للخيول، يزداد الرجال كآبة، يريدون إبقاءها بعيداً عن الخيول، لا يريدونها أن تلمسَ طعامهم، وهي لا تجادل في أمر استثنائها(33) وهنا تبرز هوية المرأة الدونية بسبب من بايولوجيتها المفترض أن تكون سبباً في تكريمها والاحتفاء بها بدلاً من أن تعتبر لعنة تحيق بالحصاد والصيد والخيول والرجال.

يعيد القاضي الفتاة إلى البرابرة بعد أن تكون هي السبب في نجاة القافلة من البرابرة الصيادين الذين تهكموا على القوة المزعومة للقافلة، وبعد العودة يتهم القاضي من قبل العميد جول بالخيانة مع العدو والتفاوض معهم، فيأمر بسجنه في ذات الثكنات، ينغلق الباب عليه ويسقط الظلام ليكون شاهداً على سقوط من كان في يوم عظيماً، ويُبدأ في إعداد التهم لمحاكمة القاضي، وتمتد لائحة الاتهام لتشمل وسم أحكامه السابقة بالاعتباطية وهو لم يمسك نظام حسابات قانوني للمال، كما أنه أنشأ علاقة غرامية مع مومس استولت على معظم طاقته، كما قام برحلة ومعه الفتاة لتحذير البرابرة من الحملة القادمة، ولاستكمال صورة الديمقراطية يخبر بأنه سينال فرصته للإجابة(34).

في غيابة السجن يشعر القاضي بأنه رجل في موقف مخزٍ، وهارب من العدالة وتصبح أحلامه غاية في البساطة "كل ما أريده الآن هو أن أعيش بقية حياتي في راحة واطمئنان في عالم مألوف، أن أموت في فراشي وأن أشيع إلى القبر، أصدقائي القدامى، أن يتوفر لدي طعام جيد أتناوله، أن أسير تحت الشمس، ليجد نفسه في موقع قول للحقيقة هو موقع أقصى درجات الألم، يحلم بالفرار نحو فراش ناعم تحوط به الأيدي المحبة(35) وليكون سؤاله المفصلي عندما عاد إلى زنزانته "أذهل لمقدار الألم الذي سيكون في قدرة رجل عجوز سمين أن يتحمله باسم أفكاره المنحرفة حول الكيفية التي يتحتم على

إمبراطورية أن تدير نفسها، ماذا يعني العيش في جسد مثل جثة، جسدٍ لا يمكنه أن يضمر أفكاراً عن العدالة إلا في دوام كونه سالماً ومعافى"(36) وليس كما كان الحال معه وهو القاضي المدني الصائح في طلب النجدة وقد علق على شجرة في ثياب امرأة(37) غير قادر على الخروج من دائرتين قاتلتين كما هو الحال في صراع التحرر من الاستعمار، هما ماضي الاستعمار وماضي القبيلة، ليكون المخرج في محاولة اشتقاق نظرية حول التحرر(38) تحرر الاثنين معاً من أوهام علاقة قهرية بائسة.

إن الخطاب الروائي يبدو مستظهراً تماماً لسيرورة أو آليات العلاقة القهرية التي تحتاج إلى علاج للتخلص منها، فها هو القاضي بعد إخلاء سبيله بلا محاكمة ولا دفاعات يقرّ باحتياجه إلى تدخل كهنوتي، إلى شعائر تطهير، وإلا كيف يكون بالمستطاع العودة إلى حياة يومية(39) التعالج من سيرورات الاعتلال النفسي، واستهلاك الذات، وتصحيح الأخطاء، ثمة متطلبات أخلاقية للبدء من جديد، وحين تعلن القيادة الانسحاب كإجراء وقتي تاركة في الخلف قوة لتولي الأمر مؤقتاً، يعود القاضي إلى الحامية المؤلفة من ثلاثة رجال، مسؤولاً للإدارة القانونية فيها من جديد، تعود إلى الحياة على شكل قدرة على الكتابة عن تلك الواحات التي توقع الإنسان في سحرها، وعلى شكل استعادة مفاجئة لقدرته الجنسية، الكتابة على شرائح خشب الحور ودقتها لأنها تسرد الحقيقة، عبر إجراء تصالحي يفكر فيه القاضي، مراهناً على حاجة البرابرة لمهارات رجال الإمبراطورية، خاصة بعد أن يتذوق البرابرة طعم الخبز الطازج ومربى التوت، والخبز الطازج ومربى المشمش، "لأن أساليبنا هي التي تستهويهم"(40) فهل هذه القفلة إعادة إنتاج للاستعمار؟ أم أنها في طريق إعادة بناء العلاقة على أسس مشتركة جديدة من التعاون لجسر الهوة بين الشعوب المتقدمة وغيرها من الشعوب والثقافات التي في طريقها للنهوض، وعلى أسس طوعية تتماشى مع فكرة الترحيل التي أشار إليها ادوارد سعيد في منهج النقد الثقافي الحضاري والتي قد تنطبق على ترحيل ليس فقط النظريات الفكرية والتي ستفقد قدراً من حيويتها وصيانيتها أثناء الترحيل ليطالها بعض من تدميرات الواقع الموضوعي الغالب، وإنما ستنطبق على ترحيل أنماط الحياة المتحضرة ومنها الخبز الطازج بالمربى بأنواعه، مساهمة في فك عقد النقص تجاه الآخر ليتبادل الغالب والمغلوب الواقع في دائرة سحر الحياة في الطبيعة، وليكف الآخر عن اعتبار أي معترك له هو معترك للإنسانية جمعاء، بما يشبه الدور الرسولي معترفاً

للآخر بوجود غير هامشي ليظل آخر الواقع في دائرة التحيز رغم تحرره. مصادرة حتى آخريته، بما يعني هذا الآخر من أعراق وألوان وأجناس من المهمشين والمستضعفين برابرة كانوا أم لا، إنه الخطاب

الهوامش:

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 2002، 158.

(2) نفسه: 160.

(3) لين جودمان، مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرين، ترجمة مصطفى محمود محمد، عالم المعرفة، 301، 2004: 122 . 138.

(4) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد العربي: 160.

(5) نفسه: 135.

(6) فيصل دراج، صور المثقف عند ادوارد سعيد، الكرمل، ع 78، 2004: 31.

(7) شيرين أبو النجا، مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2003: 12، 22.

(8) ايمانويل فريس، برنارمور اليس، قضايا أدبية عامة، ترجمة لطيف زيتوني، عالم المعرفة: 2004: 136.

(9) ج. م. كوتزى، في انتظار البرابرة، ترجمة ابتسام عبد الله، المجلس الأعلى للثقافة: 2000.

(10) نفسه: 3 . 9.

(11) نفسه: 12 . 15.

(12) نفسه: 21.

(13) نفسه: 22.

(14) نفسه: 34.

(15) نفسه: 35.

(16) نفسه: 236.

(17) أندريه برنيك، تشريح معجزة، الكرمل، ع 50، 1997: 16 وهي شهادة في نهاية نظام الفصل العنصري في جنوب إفريقيا.

(18) نفسه: 16.

(19) ج. م. كوتزي، في انتظار البرابرة: 47.

(20) نفسه: 51.

(21) نفسه: 52.

(22) نفسه: 54.

(23) نفسه: 59.

(24) نفسه: 104.

(25) خريستو نجم، رُهاب المرأة، دار الجيل، مكتبة السائح، ط1، 1996م: 447.

(26) ج. م. كوتزي، في انتظار البرابرة: 69.

(27) نفسه: 59.

(28) نفسه: 66 . 78.

(29) نفسه: 81.

(30) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: 23.

(31) ج. م كوتزي، في انتظار البرابرة: 96؛ 108.

(32) نفسه: 146 . 157.

(33) نفسه: 141؛ 180؛ 181؛ 182.

(34) نفسه: 218.

(35) نفسه: 252.

(36) صبحي حديدي، فرانز فانون، نبي العنف، مسيح الثقافات المقهورة، شاعر العالم، الكرمل، ع 50، 1997: 36.

(37) ج. م. كوتزي، في انتظار البرابرة: 238.

(38) نفسه: 292.

53

فاعلية العنوان ومنطقية المنهج نقدياً [د. محمد صابر عبيد نموذجاً]

د. سوسن هادي جعفر البياتي

1. الاستهلال:

لم تخل الساحة النقدية من نقاد جادين برزوا في الكشف عن مكامن الإبداع في النص الأدبي والغوص في أعماقه، وإن كانوا قلة، والناقد محمد صابر عبيد أحد الذين ولجوا عتبة النقد الحديث من أوسع أبوابه، نتاجاته النقدية تشهد له بالتميز والإجادة وإن كان يجنح إلى الغموض الذي هو سر من أسرار اكتشاف العبقرية النقدية في ناقد منح . وما زال . الساحة النقدية ما تطمح إليه من إبداع نقدي.

هو ليس بناقد تقليدي، ونظرة فاحصة لمحتويات كتبه تكشف بوضوح على إنه من أولئك الذين اختطوا لأنفسهم طريقاً واضحاً ومنهجاً محدداً...

لست هنا بصدد الحديث عن هذا الناقد، فالحديث عنه سابق لأوانه، فلديه الكثير الكثير الذي يعطي، وإن كان الذي أعطاه كثيراً لكنه غيض من فيض، إنني هنا أمام معالجة نقدية لمشروع دراسي مداره الكتاب لا الكتاب، وهدفه الكشف عن الأسرار والأفكار البارزة في ثلاثة من كتبه النقدية وهي: السيرة الذاتية الشعرية وشعرية القصيدة العربية الحديثة والمتخيل الشعري.... نرجئ الحديث عنه على أمل إنا سنعود إليه ذات يوم...

2 ـ **بنية العنوان:**

ابتدأ الناقد مشروعه النقدي بكتابه "السيرة الذاتية الشعرية" يستند العنوان فيه إلى مفارقة ذكية، تكمن في ربط الثنائية / النثر والشعر في سطر واحد، فالسيرة على وفق مفهومنا التقليدي فن نثري، ولكن أن ترتبط السيرة بالشعر، وتصبح السيرة شعرية، هنا بالذات تكمن المفارقة وبما أن العنوان يقوم على وصف السيرة بالذاتية فإننا نقف عند الأسس التي طرحها الناقد في كتابه، فالكتاب محاولة لترجمة تجارب وخبرات ذاتية مر بها الشاعر وصورها تصويراً شعرياً أي أننا بإزاء تجربة شعرية لذاتية الشاعر.

مشروعه النقدي الثاني . المتخيل الشعري . أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث . وعلى الرغم من أن العنوان يشكل البنية الرئيسية لفهم الكتاب ومادته، ولكني . ومن نقطة انطلاق الرؤية الذاتية . أجد ثمة تشابهاً واضحاً بين هذا العنوان، وعنوان كتاب آخر . المتخيل السردي . مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة . للناقد عبد الله إبراهيم على الرغم من اختلاف المضمون والمنهج وأساليب المعالجة في كلا الكتابين.

ولنحدد ماهية الرؤية فهي ((خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفة)) (1)، فاختلفت دلالات الرؤية عند الناقد محمد صابر باختلاف مستويات التحليل النصي أولاً، وباختلاف النصوص المنتخبة التي تفرض رؤىً معينة وأفكاراً معينة ثانياً...

وعندما تكون هناك ثمة إشكالية في فهم العنوان، تصبح المهمة الملقاة على عاتق مؤلف الكتاب أعمق وأكبر من مجرد التأليف وهو ما أخذه الناقد بنظر الاعتبار وهو بصدد تأليف كتابه "شعرية القصيدة العربية" فالعنوان

((حاوٍ . كما يبدو . لأكثر من بعد وأكثر من مصطلح))(2)، فسعى إلى توضيح مفردات العنوان لإزالة الالتباس الحاصل في فهمه، ويبدو أن مفردة (شعرية) عنده تقابل مفردة (جماليات) وهو ما يمكن ملاحظته في مقدمة الكتاب، حتى إنه أطلق تسمية (جماليات القصيدة) بدلاً من (شعرية القصيدة)، ولعل هذا التناقض لا يقلل من أهمية الدراسة بقدر ما يزيل الغموض الحاصل في استخدام مفردة (شعرية)، التي يمكن أن تأخذ أكثر من مدلول وتشير إلى أكثر من معنى. وإذا كنا نجد ثمة تناقضاً في استخدام مفردات العنوان بين ما هو موجود على الغلاف وبين ما هو موجود في المقدمة فإن الناقد يشير إلى أن استخدام مصطلح (القصيدة) قد نجح في إثارة مشكلة؟

إن مصطلح القصيدة (القصيدة) قد جاء بديلاً تعويضياً ناجحاً عن الشعر بمعنى أن ثمة مقاييس للقصيدة في ذهن الناقد تختلف عن المقاييس الموجودة في الشعر. ولعل دخول (أل التعريف) على مصطلح (قصيدة) قد وضع المصطلح في حدود لا يمكن تجاوزها، فمن خلال التعريف يتصل المصطلح بالقصيدة المعينة المنتخبة، ونتساءل: ماذا لو كان مصطلح (القصيدة) نكرة خالياً من أل التعريف؟ هل كان يعني أن المصطلح لن يخضع إلى دراسة وتقويم ونقد؟ وتصبح هذه الدراسة مجرد معطى من معطيات النقد من دون أن تخضع لحدود الدراسة النقدية؟

إن الناقد في توضحيه للمفاهيم التي تشكلت فيما بينها لتكون البنية الرئيسة للعنوان، فمنذ الوهلة الأولى ونحن بصدد القراءة للعنوان تراءى لنا أن المقصود من مفهوم (الحديثة) هو الفرق بين القديم والحديث /بين التراث والحداثة، ومفهومنا هذا كان بعيداً جداً عن المعنى الذي قصده الناقد في استخدامه مفهوم (الحديثة) والذي يرى أنها ((تعني بطبيعة الحال القيمة الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع ولا تعني المعطي التاريخي قطعاً))(3) وبهذا قطع الطريق أمام الالتباسات الحاصل في العنوان.

3 ـ إشكالية المنهج:

لابد لكل ناقد من منهج يتبعه أثناء تحليله النقدي، وبغيابه تصبح العملية النقدية وكأنها جهد لا يمكن له أن يبني أو يؤسس تقاليد صارمة لذلك يصبح المنهج في النقد، وكأنه مفتاح لفك آليات النص الإبداعي والحفر في باطنه.

والناقد محمد صابر عبيد كأي ناقد آخر التزم منهجاً محدداً ودقيقاً حاول من خلاله استنطاق القيم المتوافرة في النص، ففي السيرة الذاتية الشعرية استعرض القيم الفنية والجمالية في فني السيرة والشعر بمنهج نصي

يفيد من النص ومقارباته من خلال فك رموزه وعوالمه الداخلية، اعتمد على مرجعيات نقدية كرس وجودها في مجال قراءة النصوص الأدبية وتحليلها من خلال ما يمكن أن تعطيه هذه النصوص وما استنتجه هو من تحليله النصي.

ينهض الكتاب على قراءة نقدية في التجربة السيرية/ الشعرية لشعراء الحداثة العربية فيكشف عن أبعاد التجربة الذاتية للشعراء ولاسيما تلك التي دونها الشعراء بأنفسهم شعراً.

في كتابه "المتخيل الشعري" لا يبتعد كثيراً عن هذا المنهج، لكنه يكون أكثر تحديداً في الاستخدام، يشير صراحة إلى المنهج الذي اعتمده في قراءة النصوص هو ((منهج نصي، يفيد من كشوفات المناهج الحديثة ومقترحاتها في حل شفرات النصوص وتأويلها لذا فإن المعالجات النقدية التي سعت إلى مقاربة نصوص متنوعة من الشعر العراقي الحديث، نهضت على تحليل آليات الفعل البشري من الداخل، وتوصيف وظائفها))(4) ويؤكد هذا المنهج في موضوع آخر من الكتاب(5).

في "شعرية القصيدة العربية الحديثة" كان توضيح المنهج: المعضلة الثانية التي حاول الناقد تفاديها، وهو منهج يجتهد أن يكون شخصياً يفيد من منابع الثقافة ومصادرها، يشترط الوضوح في المعالجة والاستقراء والاستنتاج، ويسعى ثانياً ليكون ماثلاً في التطبيق.

لجأ الناقد عند دراسته النصوص المنتخبة إلى الدراسة الفنية من خلال التحليل الفني للنص وإتباع المستويات التحليلية الأسلوبية والسردية والإيقاعية والدلالية كافة، وافتعال طقوس العنونة التي ينطلق منها النص ومدى استجابته للعنوان أو عدم الاستجابة، وفيما إذا كان له دور أساس في تشكيل النص أم أن غيابه لن يؤثر مطلقاً في تحليله.

ونكتشف العلاقة الحميمة بين العنوان والناقد ذاته، ذلك أن فن السيرة من الفنون التي شغلته واستهوته أنماطه ولا سيما السير الذاتية ((التي يقدمها الأدباء والفنانون كانت دائماً أكثر قرباً إلى نفسي مما عداها))(6) كما يصرح بذلك.

إن متابعة الناقد للتطورات الكبرى الحاصلة في جسد القصيدة العربية الحديثة في نهاية الأربعينيات لفتت انتباهه إلى مجموعة لا بأس بها من السير كتبها شعراء الحداثة عن تجاربهم الشعرية، فاعتمد في هذه الدراسة على مجموعة تجارب ابتدأها بصلاح عبد الصبور في كتابه "حياتي في الشعر" وختمها بحميد سعيد في "الكشف عن أسرار القصيدة". وقبل أن نستغور معالم

السيرة في هذه التجارب ونطوف في أرجائها لابد من الإشارة إلى نظرة الناقد إلى السيرة ومفهومه عنها، وهو ما يحاول في التمهيد الكشف عنها...

يرى الناقد إن السيرة عانت إهمالاً نقدياً واضحاً، يعود . حسب رأيه . إلى ((ضيق مساحة الفعل الإبداعي المتمثل في قلة المنتج في مجال كتابة السيرة الذاتية))(7) وبعدها انتقلت إلى مرحلة متطورة على أيدي الكتاب الغربيين الذين أسهمت اعترافاتهم ويومياتهم كثيراً في تطورها.

تعتمد السيرة في تشكيل النوع الأدبي على الذكريات، وعملية التذكر ليست سهلة مجردة تتوقف عند حدود اقتناص أحداث معينة من الماضي وسردها في الحاضر، بل إنها نشاط تذكري خاص ينهض على منهجية معينة تخضعه لضوابط وقوانين محددة، وتستند أيضاً إلى الحدث، فهو الذي يسهم في تطوير فنيتها وشعريتها، فضلاً عن اعتمادها على الزمن الماضي منه تحديداً بوصفه البنية الزمنية الأساسية في السيرة، أما الحاضر فإنه يتطلب استقدام واقعة ماضوية، وتصبح عملية التذكر الجسر الموصل بين الاثنين، لكن الزمنية التي تعتمدها السيرة متحركة غير مستقرة لأن الأحداث التي تستعيدها تفقد الكثير من ملامحها وشكلها وخواصها بمجرد تشكيلها سيرياً، فتفقد خواصها القديمة لتحل محلها صفات وخواص جديدة قابلة للتفكك.

إن المنهج الذي تعتمده السيرة يتمحور حول نوع أدبي يخضع له النص السيري، وفي هذه الحالة . يقوم الشاعر بعملية استعادة مصادره الذاتية . الثقافية والفلسفية والفكرية، كما تستند إلى مرجعيات أساسية في تشكيل النص السيري . الشعري، فتصبح السيرة . الشعرية سيرة انتقائية، يتدخل الخيال الفني في تعميق الحدث وتشكيله تشكيلاً فنياً يتلاءم والوضع الفني للسيرة الذاتية تشترط الدقة والانضباط والوعي التام وهي من أهم مستلزمات كاتب السيرة وشروطه...

تنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول بعناوين تحتل مساحة واسعة وعميقة، يتفرع كل منها إلى عناوين جانبية تشكل في تلاحمها الصورة النهائية لموضوع الدراسة.

"حياتي في الشعر" تجربة صلاح عبد الصبور اعتبرها الناقد تجربة ((وعي أصيل قائمة على وعي هذه التجربة بكل تفاصيلها وخلفياتها مما يوحي بإدراك كامل للأساس الفلسفي الذي تنهض عليه التجربة))(8).

من خلال ثلاثة محاور يحاول الناقد أن يشكل هيكلية هذه الدراسة فالوعي الخارجي للشاعر أو ما سماه الناقد بإدراك المفاهيم

الكبرى هو مدار المحور الأول الذي يلخص فلسفة الشاعر في الكون والأشياء وتحليل المفاهيم الكبرى في الحياة، ويقوم هذا المحور على تحديد علاقة وعي الإنسان بالكون /باللغة البشرية/ فكرة الثنائيات التي تنطوي على أهمية كبرى في استيعاب فلسفة الكون والإنسان وعلاقته بالحضارة /بالفن/ بالتراث/ بالقضية.. فتوصل الناقد من خلال هذه العلاقات إلى أن هذا المفصل يمثل حقيقة الوعي الشامل للشاعر، إذ استطاع أن يؤرخ لوعيه ويترجم له أولاً، بمعنى أن هذا المحور بتسلسله المنطقي في الإدراك ما هو إلا سيرة ذاتية للشاعر.

منتقلاً . فيما بعد . إلى الوعي الداخلي وحدود الشخصية الشعرية والمرتكزات الفلسفية التي ينهض عليه النص الشعري، ووجد أن المصدر الديني كان متزعزعاً عند الشاعر إذ لم يتبلور على شكل تجربة ناضجة تمنحه السكينة والاستقرار، المصدر المادي كان أكثر توحداً وتماسكاً.

توقف الشاعر مدة معينة عن الإبداع الشعري، وكان هذا التوقف هاماً في حياته، إذ وعي جيداً أن القصيدة الشعرية ليست نتاج تجربة حياة مجردة بل نتاج تجربة فنية تنهض على حيثيات تجربة الحياة وتفاصيلها ومن خلال وعي النص يعمد الشاعر إلى توكيد حداثة نموذجه الشعري عبر مناقشة آليات التعبير الفني وتحليلها، كما وقف عند المشاكل الشعرية التي تعترض الشاعر من أبرزها، الصورة بوصفها البؤرة الفنية الأساس التي تنطلق منها خيوط التشكيل الشعري، إن استقلالية النص الشعري عند عبد الصبور يجب أن تنطوي على عمق ثري خارج إطار المباشرة الساذجة في التعبير، بعيداً عن الغموض، أما بنية الشاعر اللغوية فيجب أن تكون بنية خاصة به تقوم فلسفتها وشعريتها في التعبير، وللأسطورة موقع هام في سيرة عبد الصبور الشعرية، وإفادته من التاريخ ثرية وعميقة.

أما الأسلوب السيري، فكان السرد من أبرز الأساليب التي لجأ إليها، وتنطوي سيرته على قيمة سردية عالية تتوهج فيها الذاكرة بالحديث عن مرحلة الطفولة والمكونات الأولى، ونزعة التنظير دفعته إلى الاستغراق في الحديث عن رؤيته النظرية لمسائل فلسفية وفكرية وشعرية، والأسلوب علمي بعيداً عن الإنشائية التي يمكن أن يقع فيها الكثير من الشعراء وهم يكتبون نثراً.

"تجربتي الشعرية" سيرة الشاعر عبد الوهاب البياتي الذاتية الشعرية ينحو فيها منحى خاصّاً مختلفاً عن الآخرين من شعراء الحداثة ممن كتبوا سيرهم، ركز الناقد في دراسة هذه التجربة على أربعة محاور استطاع من خلالها أن يتوصل إلى أن

البياتي:

*حاول أن يؤسس كيانه الثقافي اعتماداً على الكتابة والقراءة وبوصفهما المادة الأولية الضرورية لأي شكل من أشكال التكوين الثقافي والفكري، فكرة السفر والرحيل من أبرز القضايا التي تؤرق البياتي في سيرته، إشاعته الجو الأسطوري في مناخ السيرة وسيلة ذكية لخلق تعاطف مبالغ في حماسته للتجربة.

*التأكيد على مصادر خاصة استلهم منها ثقافته منها: المرتكزات المكانية والزمانية وما تقدمه من فضاء/ فكرة التصوف وألم المعاناة والتجربة والمعرفة والخلق/ الأساس الفلسفي.. هذه المصادر يستقدمها بعضها من خزين الذاكرة المتحفزة، اليقظة باستمرار، ويؤلف البعض الآخر انطلاقاً من أمنياته وتطلعاته وأحلامه.

*تحديد مراحل تطور شخصيته الشعرية وإحالتها إلى الموقف بوصفه العامل الهام في صياغة شكل الشخصية الشعرية وقياس مستويات تطورها، والموقف يرتبط بالخارج الشعري لا الداخل الشعري، ويمزج بين الموقف الفكري والحيوي، والموقف الفني والأسلوب، أهمية التمرد في صنع القصيدة البياتية المعروفة.

إن البطل الأسطوري . التاريخي يتفق مع الموضوع الأساس الذي كرس البياتي شعره لخدمته، فكان الشكل الفني العنصر الحاسم في تطوير التجربة الشعرية.

*يطمح إلى تكريس فلسفة خاصة تمزج الحياة بالشعر /بالتاريخ/ بالحضارة، لذلك فإن المنجز الشعري له يأخذ بعداً خاصاً يحاول البياتي أن يمنحه صفة كونية بالتحام الرحلتين الكونيتين، الأولى، ذاتية محض، والأخرى: كاشفة عن إنسانيته، وفي ظل الحضارة العربية تكتمل سيرته الذاتية الشعرية.

*اختلاف البنية اللغوية السيرية له عن الشعراء الآخرين في أن لغته تبتعد عن الرصد العلمي الدقيق للظواهر ومعاينتها بطريقة فاحصة، فيلجأ إلى لغة فنية عالية المستوى، وبالتالي تفقد لغته السيرية مواصفاتها الخاصة المتمثلة في قدرتها على توصيف الظاهرة الشعرية بالتجربة، وتقديمها بلغة رصينة لا تخلو من حجة ومنطق ومتصفة بالإبانة والوضوح والدقة...

"قصتي مع الشعر" تجربة الشاعر نزار القباني السيرية / الشعرية، فيها يعي تماماً أهمية بالسير الذاتية بوصفها فناً أدبياً، ينطوي على جرأة وخطورة، يقرر انطواءها على أهمية نقدية كاشفة لعوالم النص الشعري، وهو إذ يقرر كتابة سيرته الشعرية بنفسه، فإنه يستعير أصابع النقاد من جهة،

لاغياً دورهم من جهة أخرى إيماناً منه بأنه لا يمكن لأي أحد أن يفهم نصه الشعري كما يفهمه هو...

وفي هذه النقطة . تحديداً . تكمن المعارضة الحقيقية بين ما ذهب إليه القباني وبين ما سيذهب إليه الناقد في تصوراته النقدية عن سيرة هذا الشاعر، فيعد هذه القضية أكبر وأعقد من أن تعاين بهذه البساطة، فيقول: ((إذا لو إننا سلمنا بما يقوله نزار هنا وبهذه الحدية، إذن لكان بإمكاننا الاستغناء تماماً عن النقد والنقاد والاكتفاء بالسير الذاتية الشعرية التي يكتبها الشعراء، والاطمئنان التام إلى ما يقررونه بشأن شعرهم، بعيداً عن التشكك في حجم الادعاء مقارنة بمستوى الإنجاز عند كل شاعر))(9).

تنطلق فلسفة الناقد من الدور الهام الذي يلعبه الناقد ورؤيته النقدية في النص الإبداعي المكتوب، وهو بهذه الرؤية يفتح آفاقاً واسعة للانطلاق في حكم تقويمي وتحليلي للنص، وأن ما يكتبه الشاعر من سيرة ذاتية قد تخضع لنوع من الشك، إذ لو افترضنا استبعاد الناقد نفسه عن العملية النقدية للسير الذاتية الشعرية فإننا والحالة هذه سنقع في إشكاليات قد نكون بمنأى عنها، لأنه لا يمكن عد كل ما يقوله الشاعر في سيرته صحيحاً، فهناك جوانب مضيئة في حياته، يظهرها بوضوح، ويثني عليها، فضلاً عن وجود جوانب مظلمة وسلبية في حياته، يعمل على إخفائها، وليس كل الشعراء لديه القدرة للكشف عن هذه الجوانب إلا ما ندر منهم، فتصبح المهمة الملقاة على عاتق النقاد أولية وأساسية للإبانة عن صحة كل ما قيل وما يقال في مثل هذه التجارب...

إن دينامية اللغة، وقدرتها الفائقة على الإيهام استطاعت أن تخلق من سيرة نزار مدرسة شعرية متفردة، إذ إنه ((يحتفي بالمفردة احتفاء خاصاً يصل إلى حد خلقها من جديد إيقاعاً ودلالة لقدرته الفائقة على اكتشاف أسرار الكلمة وثرائها وعوالمها الداخلية))(10) وثراء هذه التجربة وتنوعها ينعكس إيجابياً على ثراء لغة الشاعر وشموليتها.

استطاع نزار القباني أن يطرح أنموذجاً لغوياً جديداً في الكتابة الشعرية، قادراً على استيعاب تجاربه وخلق نصه المتميز الخاص.

وتتحدد مصادر تجربته ومرجعياته في قراءاته اللبنانية في الأربعينات من القرن العشرين / تجربة السفر وأهميتها / الذاكرة / المرأة / نكسة حزيران،، وهو على وعي تام بخطورة المكان وأثره في تشكيل الفضاء الشعري للقصيدة، ولم تكن سيرته المكانية مقتصرة على البيت وحده بل انطلق إلى خارج الإطار الميداني للبيت / الشكل

والتجربة واللغة من التقانات الشعرية المعتمدة في هذه السيرة، مرتبطة بقضية معينة يستحضرها الشاعر دوماً ألا وهي قضية المتلقي.

يطرح حميد سعيد في "الكشف عن أسرار القصيدة" ملاحظة هامة ودقيقة تعلن عن محاولة إيجاد أو تأسيس علاقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويرى الناقد أنه على الرغم من أن هذه الملاحظة تقع في صلب اهتمامات الحداثة في مجال الشعرية العربية للقصيدة إلا أنها مازالت في طور الاختيار، بمعنى إنها ما زالت بحاجة إلى تعميق النظرة القائمة على اكتشاف منطلقات نظرية تؤسس قوانين عامة، مدعمة بقوة علمية يمكن أن يقاس عليها، وتنكر على الشاعر إقامة تشابه وظيفي بين الملصق والتضمين، ويرى أن الملصق الذي أدخله بعد منتصف قصيدة "عن القصيدة" تحت عنوان هوامش يبدو عليها قدر من الافتعال، إذ إن تجربة ((القصيدة لم تكن بحاجة إلى هذا الملصق الذي يختلف عن التضمين اختلافاً يكاد يكون جذرياً على الرغم مما يبدو ظاهرياً من تشابه وظيفي)) (11)، ووقف عند السلبيات التي يمكن أن تسجل على هذا العمل والتي تتحدد بـ ((تلك الرغبة الجامحة في الحضور النقدي الواعي على حساب إظهار أسرار التكوين وخفاياه))(12).

بعد أن استكمل الناقد متطلبات الدراسة الفنية وتحديدها، كان عليه اقتناص اللحظة التثويرية التي تقربه من دراسة جماليات الكتابة والبنية السردية في السير الذاتية الشعرية، إذ نهضت البنية السردية على ((لغة السارد المتكلم أو الراوي العليم))(13)، وهي من الأمور الطبيعية طالما أن المتكلم في هذه السير هو الشاعر نفسه، يدون سيرته الذاتية بنفسه وعن نفسه، فهو أعلم الناس بها، وبما يكشف عنها.

هل ينبغي لنا أن نكتب بطريقة مختلفة؟

بهذا السؤال ابتدأ الناقد مشروعه النقدي في كتابه . المتخيل الشعري . بعد مقدمة وجيزة عن الشعر العراقي والشاعر العراقي والمنهج المعتمد في فصول هذا المشروع.

في التمهيد يتحدث عن الكتابة المختلفة، فدار الكتاب . بمجمله . حول أسئلة ثلاثة شكلت رؤية الناقد فيه، والإجابة عن مثل هذه التساؤلات تثير الكثير من الإشكاليات التي لابد منها.

إذن: لابد من كتابة مختلفة...

وهي النقطة الأول التي يبتدئ بها الكاتب، والمنطلق الأساس في الكتابة ولكي تكون مختلفة لابد لها أن تكون ((كاشفة بمعنى أنها ليست خاضعة لقانون ومحددة بإطار))(14) تعتمد على فتح بنية الداخل

اللغوية والمكاني والزماني، وهي صناعة الموهوبين الأكثر تميزاً وتفرداً واختلافاً وثقافة، تعتمد التأمل والغوص في أقبية العقل وآلياته وصناعة استجابة تمثل موقفاً.

ظهرت الحداثة بمثابة مرض خطير ابتلي بها العصور الشعري الحديث، فما أن شاع هذا المفهوم في الأوساط الثقافية حتى أظهرت أفكاراً ورؤىً وتنظيرات وبيانات هدمت الكيان الأساس للشعر، فهي وإن كانت لها مساوئها من جهة، فإنها . من جهة أخرى . حملت إيجابياتها معها وراحت تزهو بها وتفتخر بوجودها، فلقد كانت . على المستوى النظري . ((المنقذ الاستراتيجي الذي لا بديل له لمشكلاتنا الفكرية وأزماتنا الحضارية وعلى المستوى الشعري . الحلم الأبهى الذي يخرجنا من الظلمات إلى النور))(15).

بدأ النقد انطباعياً، نابعاً من الأثر الذي يتركه النص الأدبي في نفس المتلقي، وبمرور الزمن ظهرت مناهج نقدية أخذت نصيبها في الأوساط الثقافية، واحتفاء الناقد محمد صابر عبيد بالنقد الظاهراتي كان جلياً وواضحاً، وغيابه في النقد أحدث فجوة كبيرة ويبرر أسفه لغياب هذا المنهج بقوله إن:

((النقد الظاهراتي لا يمثل ثقافة نقدية عالية فقط وطيدة العلاقة بالفلسفة، ولكنه يمثل أكثر من أي نقد آخر، ضمير الناقد وذاتيته...)(16).

ويبرر غيابه في أن الناقد . أي ناقد . عندما يكتب وينشر ما يكتبه في الصحف فإنه لا يجد مجالاً للتعبير عن وجهة نظر ما فهو لا يستطيع إضافة شيء من رؤيته الذاتية وموقفه الخاص . وفي اعتقادنا . أن هناك مبرراً آخر لغيابه وهو أنه قد ظهر إلى الوجود مع المناهج النقدية الأخرى فوجد كل ناقد في كل منهج ما يلبي طموحه النقدي، فتمسك به، فيما اختفى البعض الآخر لغموضه وعدم وضوح مفهومه وإجراءاته.

إن الإيقاع بنية هامة في الشعر يسهم في إحداث تحول خطير في شكل اللغة وطاقاته الدلالية، وأي خلل في الموازنة الحرّة بين البنية الإيقاعية والدلالية يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة يؤدي إلى خلخلة نظمها وقوانينها، يتوقف عند ركنين أساسيين هما: الصوت والوزن.

إن المصادر الممولة للتجربة الشعرية تتركز في مصدرين، الأول: الذاكرة، والآخر: الحلم. إذ تنطوي الذاكرة على طاقات تاريخية واجتماعية ونفسية متنوعة الشكل والتأثير فيعمل النص على تشكيل أجزاء هامة من كيانه النصي استناداً إلى معطياتها وما تفرزه من قيم، ويصبح النص الشعري ناقصاً إذا كان خالياً من الحلم لأنه يضفي على الفضاء الشعري هيبة إبداعية، وهو مصدر حساس

جداً، قابل للتغير بسبب ذاتيته وشخصيته وارتباطه بالتجلي الروحي.

هذه هي فلسفة الناقد النظرية في دراسته السيرة الذاتية/ الشعرية، فمن أين تنطلق فلسفته التطبيقية في النصوص المنتخبة؟

في قصيدة "اللقاء" ليوسف الصائغ تنطلق هذه الفلسفة من طرح أنموذج خاص له دلالته النصية، تعتمد على مفارقة لطيفة تكمن في اختزال اللعبة النصية عند آخر مفردة من مفردات النص الشعري، وعلى الرغم من اختلاف المستويات التحليلية لهذا النص وتفاوتها من مستوى نحوي / دلالي / أسلوبي / وصولاً إلى المستوى السردي، إلا أن الناقد تعامل مع النص وكأنه مشهد سينمائي يحتمل فن التقطيع وتصوير مشاهده بالكاميرا. ويأخذ العنوان في شعرية المكان ودراسته لقصيدة "السياج" للشاعر حسين عبد اللطيف حيزاً أوسع في تحليله النصي، ويكشف عن أسلوبه البنائي وفاعليته في المتن النصي، هذه الفاعلية التي تعمل بشكل سلبي في منطقة النص إذ تبدأ من الحضور الكلي إلى الغياب الكلي بدلاً من أن تكون إيجابياً.

وللمستوى الإيقاعي والدلالي أثر في إبراز شعرية الفراغ أو الفجوة بصورة أكثر في قصيدة "ارتباك" للشاعر عبد الرزاق الربيعي، فيما تستند قصيدة "ورأينا الباب" لفاروق يوسف إلى مفارقة لسانية . بنيوية، فهي تقدم مدونة سردية لتأليف حكاية تتفاعل فيها مكونات السرد، وهناك ثمة تداخل بصري مثير للإشكال بين العنوان "ورأينا الباب" وتكراره المباشر في المتن.

في قصيدة "الأقدام" لسامي مهدي يكشف الناقد عن جماليات النص مما تستدعي الفحص الدقيق والحفر في طبقات النص . إذ إنه يقوم في بناء نظامه الحركي على الفعالية الظلية للجسد / الأقدام، وبعد دراسته لفعل الرؤية / السمعية والبصرية والذهنية ودراسة الراوي ومصادر بنية الإيقاع الحركي والدلالي والتقفوي وزاوية الرؤية يصل إلى نتيجة مؤداها أن الأقدام بهذا الوصف الشعري ((رمز من رموز "الزوال" عند الشاعر، وهو رمز مضغوط محمل بشفرات تتجاوز حدود فكرة تحول "الأقدام" إلى "أجساد" كاملة، نحو أفق واسع من الاحتمالات قد لا تتوقف عند حد، لأن "الأقدام" بصيغتها الجمعية وبنموذجيها "التنكيري والمعرف" حركة ذاتية لا تهدأ ودائمة لا تتوقف وهي تتواصل عبثها المجدي من أجل هدف موهوم))(17).

تطرح قصيدة خالد علي مصطفى "صوت" جملة من المشكلات الفنية التي يتحدد على أساسها مصير شعرية النص، من أبرزها/ مشكلة النظام الحركي الذي

يفرضه أل "صوت" على المكان الشعري المؤول نصياً ((فالصوت حركة في المكان تسهم في منحه فضاء جديداً، ويفضي إلى نظام حركي خاص قائم على طقوس وتقاليد ونظم))(18)، فتقوم فلسفة الناقد على ثنائية الانفتاح والانغلاق مشبهاً النص بصندوق كبير يحوي صناديق أخرى: الليل / الينبوع / الطيور، ومفاتيح هذه الصناديق هي: الصباح / الضفاف / المناقير. وهي صناديق مجازية تستعير حلقاتها من الحالة وليس من الوضع التقليدي.

قصيدة "فن بصري" للشاعر جواد الحطاب تقوم على نظام تقترحه اللغة للنص، تعتمد نظام مشاهد صورية متعاقبة ومتوالدة. ويرى الناقد إن بنية العنوان بنية خادعة لأنها تستدعي ذهن التلقي لكي يستحضر إمكاناته مستعارة من فن السينما من جهة وتقانات التشكيل من جهة أخرى. وبقراءة شاملة ودقيقة لمنظومة الأفعال /الضمائر/ الحروف/ مستويات النظام / الحلم / الرؤية/ عمل الراوي والمستويات السردية كافة يصل الناقد إلى نتيجة تنتهي بذوبان المرأة في المرآة إذ إنها تبقى وحيدة نائية متنازلة عن فضائها، تغير في داخلها كل شيء، فيتحول ((النص إلى استهلال احتفالي مسرحي، إلى إحباط لغوي/ دلالي ينتهي بنقطة تنقذ الفكرة من أدنى احتمال للتحقق والصيرورة))(19).

وتعد آلية الحلم من أخطر الآليات الداخلة في جوهر العمل الإبداعي، لا يتجاوز حدود الأبعاد النفسية والفلسفية وتأثيراتها المتنوعة، ففي قصيدة "عندما انبعث الماضي" تحاول نازك الملائكة ((إيهامنا بأنها لم تكن تحلم وإنما سمعت صوتاً حقيقياً آتياً من الخارج، ولم يكن ذلك الصوت صدى رغبة تتفلت حول قضبان اللاشعور))(20)، والناقد لا يستبعد عن هذا الحكم حينما قرر: أن النص قد دفع الحلم إلى منطقة الغياب وتطرح قصيدة "يوتوبيا في الجبال" أنموذجاً آخر للحلم يصل الذروة، وبها تكتمل دورة النص مستدلاً على إشكالية نازك الشعرية. في قصيدة "الخيط المشدود إلى شجرة السرو" تشتغل آلية الحلم بشكل واسع، فتعمل العين الرائية بوصفها كاميرا موجهة لالتقاط صورة معينة محددة. فيما يكتسب الحلم في قصيدة "الزائر الذي لم يجيء" بعدا ميثولوجياً عبر توظيف تمظهر معين من تمظهرات أسطورة الذي يأتي ولا يأتي. ويتحول الحلم في قصيدة "إلى الشعر" من ملاذ كوني إنساني إلى ملاذ زمني يستوعب حركة الحياة وتموجاتها لنصل إلى نتيجة ثابتة تتحدد في أن نازك ((تطمح إلى الانتقال بالتجربة إلى مستوى الالتحام بالحلم، لنستدل به على قضيتها الشعرية الأساس في أعمق منطلقاتها وأخطر نماذجها))(21).

تقوم الصورة في قصيدة "بقيت لي" للشاعر سامي مهدي على مرتكز فعلي رئيس / بقيت... لي يفصل بين عالمين متعاكسي الاتجاه، فتعتمد الصورة على ((اصطدام "ما تبقى" من الفعل بما "تبقى" من الذات، لتبقى اللقطة الأخيرة في حيز الشروع))(22)، وهي صورة غير مكتملة على مستوى البناء.

في قصيدة "الوهم" يستحضر الشاعر مفردات الخوف والوحشة والارتباك، وتجيء الصورة حركية فاعلة في قصيدة "اطمئنان" وفي قصيدة "الشوط المفتوح" يسهم العنوان إسهاماً فاعلاً في تأسيس مقتربات الصورة وإيقاعاتها. وبعد دراسة الصورة في عدة قصائد ولمجاميع الشاعر المختلفة يستنتج الناقد أن ((الشاعر سامي مهدي، بارع في تركيب هذا النمط من الصور الشعرية))(23).

ولسلطة اللون ومقاربته الجمالية وجود في هذه الدراسة، يقرر الناقد في تمهيده النظري أن المشهد الشعري العراقي الحديث وبحكم عوامل كثيرة ذاتية وموضوعية قد حفل بالكثير من القيم اللونية المباشرة وغير المباشرة، كما بين تأثيرات اللون الأسود وجمالياته في قصائد السياب ويوسف الصائغ، وجماليات اللون الأبيض في قصائد مالك المطلبي، وعيسى حسن الياسري وعلي الحسيني اللذين دمجا اللونين . الأبيض والأسود . في قصائدهما، فيما ينقل الشاعر مرشد الزبيدي فعالية اللون بواقعه المرمز إلى داخل الداخل في قصيدة "احلم" فيأخذ اللون صفة ذهنية مرتبطة بعرف جمالي تقليدي غير مرئي عند الشاعر فيصل جاسم، ولا نريد الخوض في المسائل التي تطرق إليها الناقد بخصوص اللون وجماليته في القصيدة العراقية جميعها.

في كتابة "شعرية القصيدة العربية الحديثة" يعود إلى اللون مرة أخرى، فيدرس فلسفة اللون عند نزار القباني في ديوانه "الرسم بالكلمات" وسر اختيار هذا الديوان يعود إلى أنه: ((التجسيد الحي للعلاقة الجدلية المباشرة والصريحة بين جزأي العنوان" الرسم / الكلمات" فضلاً عن أن هذا الديوان يعد مرحلة مهمة من مراحل تطور نزار الشعرية))(24)، ويرى أن استثمار طاقة اللون في قصيدة نزار لا يقف عند الحدود الفنية الصرف بل إنه ينتقل به إلى أبعاد جديدة تتصل بأطروحة الشاعر المركزية وفلسفته في الفن والحياة، ويتوصل إلى أن للون الأخضر حظوة كبيرة في قاموس نزار اللوني ووروده مكرراً إنما هو توكيد حضوره وتكريس معطياته اللونية بتدرجاته المعروفة، ويأتي اللون الأزرق علامة وفضاءً شعرياً، وكراهية الشاعر للون الأبيض تتأتى من كونه يوحي الشاعر بأنه اللون الذي يكتب على جدار مقبرة كلسي، فهو . على حد تعبيره .

ضريحي.

وتأتي دراسته عن شعر جبرا إبراهيم جبرا مستوفية نوعاً ما لمضمون العنوان، فتقطيع العنوان على عدة مقاطع وتطبيق آليات السرد عليه تشير إلى إفادة الشاعر من تقانات السرد الحكائي في قصائده.

وتنال قصيدة "وخطير هو البحر" للشاعر خليل الخوري أهمية استثنائية لدى الناقد لقيامها على عدة قراءات أفلح الناقد فيها في بيان الأفكار والرؤى المختلفة في كل قراءة، فهي أفضل نموذج لحضور الرمز وفاعليته الوظيفية يقوم بالبناء الفني على النمط المقطعي . المحوري في القراءة الأولى درس الاستهلال ومستويات الحكاية والبنية الإيقاعية للقصيدة. وتحددت القراءة الثانية بشعرية الحركة السردية بين بانوراما المشهد ولسان الحكاية، فيما احتل الراوي فيها موقع الصدارة مستعيناً بمخرجات لسان الحكاية، وتنطوي القصيدة على أكثر من مجال حيوي (جمالي) يوفر مداخل متنوعة لاقتحامها، يفيد البناء الفني فيها من معطيات السرد والتشكيل والمونتاج السينمائي.

نجحت قصيدة "شيخوختان" للشاعر خيري منصور في اعتمادها نمط البناء المقطعي المعتمد أساساً على مقطعين يمثل الرجل / القطب الأول، وتمثل المرأة / القطب الثاني فتصبح العلاقة بين القطبين علاقة تقابل، ومن خلال عملية الالتحام والارتباط يتكون النص الشعري.

يعد الشاعر أمجد محمد سعيد أحد الشعراء الذين قدموا تجاربهم في القصيدة الطويلة، استخدم نظام الثنائيات في قصيدة "ما بين المرمر والدمع" الذي يؤدي ((إلى خلق بنى متصارعة مرة ومتجاذبة مرة أخرى داخل كيان النص))(25) والذي منح القصيدة هذه الروح الغنائية العالية هو كون الشاعر غنائي يولي القضية أهمية بالغة فكان الارتباط بالقوافي وهذه الروح الغنائية واضحاً، فالقوافي كانت بمثابة تعزيز لروح الغنائية وبؤر لتوليدها وزيادة ضخها / بنية الإهداء لا تعد هامشاً اعتباطياً وسريعاً، بل يمكن عدها مفتاحاً هاماً من مفاتيح النص، تعتمد القصيدة على ضميرين: أنا السارد الدال على شخصية المتكلم / الشاعر، وأنت الدال على المخاطبة بصيغتها المؤنثة الصريحة.

وتستلزم قصيدة "أربعة وجوه بصرية تحت القصف" للشاعر كاظم الحجاج دراسة مختلفة لانحراف المستويات الإيقاعية والأسلوبية وتنوعها في مقاطع القصيدة المتعددة، كما أن الجملة الاعتراضية شعرية قد لا نجدها في جمل أخرى، فهي تعمل على إسناد الفكرة الشعرية بقوة أكبر.

في المحور الأخير يعود الناقد إلى دراسة الذاكرة والحلم والمعادلة الشعرية

بينهما، في قصيدة "زهرة عباد الشمس" للشاعر عدنان الصائغ، خاتماً رحلة حلمه بالفعل (تنام) إشارة إلى أن الرحلة انتهت لتستلم الذاكرة السلطة مرة أخرى...

4 ـ الخاتمة:

تكمن القيمة الجمالية لعمل إبداعي معين في مدى استجابته لمتطلبات الذوق العام والخاص للمتلقي من جهة، ودرجة تطابقه للواقع واستمداده من خيال المبدع لتشكيل صورة فنية بارعة من جهة أخرى.

واحتمالية وجود نص إبداعي يستحق الدراسة والتحليل لا يتأتى إلا بوجود نص قابل للتفكيك وتشريحه علمياً، ولولا إيمان الناقد بوجود مثل هذا النص لم يكن ليتكلف عناء ومشقة التحليل النقدي؟!

فجاءت هذه الدراسات وافية وشاملة ودقيقة للمنهج المعتمد عليه في قراءة النصوص مستوعبة الأفكار والرؤى، ومستوفية المستويات التحليلية كافة.

اعتمد الناقد منهجاً محدداً ومؤطراً بإطار موحد، جعل نقطة الالتحام بين أجزاء المشروع وترابطها منطقية، فاعتمد على مستويات تحليلية متنوعة، حددت معالم النظرة النقدية وفلسفته القائمة على تطابق مضامين بعض العنوانات، اعتمد التناوب في فكرة الموضوع، فهناك / اللون / الذاكرة / الحلم / البنية الإيقاعية / البنية الدلالية مع اختلاف النصوص المنتخبة.

كما أن خلو هذه الكتب من الخاتمة المتعارف عليها، يبين خلاصة المؤلف ورغبته في أن تكون هذه الدراسات ذات نهايات مفتوحة بمعنى أنها قابلة للاستزادة والإضافة فضلاً عن أن تكون سلسلة متواصلة من الدراسات التطبيقية.

الهوامش:

(1) المتخيل السردي 5
(2) شعرية القصيدة العربية الحديثة 3
(3) المصدر نفسه 7
(4) المتخيل الشعري، 6
(5) المصدر نفسه 91
(6) شعرية القصيدة العربية الحديثة، 5
(7) المصدر نفسه، 11
(8) المصدر نفسه، 35.
(9) قصتي مع الشعر، 83
(10) المصدر نفسه، 83
(11) الكشف عن أسرار القصيدة، 109
(12) المصدر نفسه، 120
(13) المصدر نفسه، 125
(14) المتخيل الشعري، 9
(15) المصدر نفسه، 17

(16) المصدر نفسه، 18
(17) المتخيل الشعري، 101
(18) المصدر نفسه، 104
(19) المصدر نفسه، 117
(20) من الذي سرق النار . خطرات في النقد والأدب، 178.
(21) المتخيل الشعري، 133
(22) المصدر نفسه، 138
(23) المصدر نفسه، 156
(24) شعرية القصيدة العربية الحديثة، 15
(25) المصدر نفسه، 121

المصادر والمراجع

1 . سيرة الذاتية الشعرية . قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، محمد صابر عبيد، ط1، دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة .1999
2 . شعرية القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، منشورات رؤى بغداد، 2000
3 . قصتي مع الشعر، نزار قباني، ط7، منشورات نزار قباني، بيروت 1984
4 . الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، ط1، مكتبة التحرير، بغداد، .1988
5 . المتخيل السردي . مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، .1990
6 . المتخيل الشعري . أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، محمد صابر عبيد، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب، بغداد، 2000.
7 . من الذي سرق النار . خطرات في النقد والأدب، احسان عباس، جمعتها وقدمت لها: وداد القاضي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.م، 1980.

66

نجيب محفوظ و..
القصة القصيرة

د. محمد عبيد الله

هل كان نجيب محفوظ روائياً أم قاصاً؟ أم تراه كان روائياً وقاصاً في آن؟؟ وهل تشكل القصة القصيرة حضوراً كمياً ونوعياً في تجربته إلى جانب قمم إبداعه الروائي؟؟ أم أنها محض هامش للاستراحة ولاحتضان بعض الاستطالات أو الأفكار السردية أو الاسكتشات التي كان يتهيأ فيها لمشروع روائي، أو يستريح فيها من تعب إحدى رواياته؟؟

يصح التساؤل عن موقع القصة القصيرة في منجز الراحل الكبير نجيب محفوظ وهو الذي يعد سيد الرواية العربية ومبدعها الأكبر والعلامة الخالدة فيها بعدما فعل كل ما فعله منتقلاً بها من المحلية المصرية بل القاهرية إلى العالمية التي أهلته لنيل جائزة نوبل أعرق جائزة أدبية في العالم عام 1988م.

في مناقشة لغالي شكري على هيئة حوار مع نجيب محفوظ بطرح شكري مسألة كتابة الرواية والقصة القصيرة ولكن عم نجيب يظل يراوغ ويسأل بدل أن يجيب، أو يقدم إجابات خاطفة كعادته في كثير من حواراته ومناقشاته، يشير غالي شكري مثلاً لمحفوظ بأن اهتمامه بالقصة اهتمام هامشي، بالرغم من أنه بدأ حياته الأدبية قاصاً في مجموعة (همس الجنون/ 1928) فيرد محفوظ: "من الآن فصاعداً ستجدني أكتب القصة القصيرة جداً، تسمعني القصة القصيرة جداً. الكتابة أصبحت عملية صعبة للغاية، منذ أسبوعين فقد أخبرني الطبيب أن ضموراً قد أصاب شبكية العين وهي مسألة ليس لها علاج، فكيف أكتب الرواية؟؟ إنها عملية صعبة". ولا يفوق غالي شكري تغليب محفوظ السبب الخارجي على الباعث الفني لتفسير اهتمامه المتزايد بالقصة فيناقش محفوظ في ذلك، بمعنى أنه لا يقتنع بحجة تعب العين كسبب كاف للتوقف عن الرواية، فيعود محفوظ للتوضيح بما يقترب أكثر من مسائل الفنون والأنواع الأدبية فيقول: " الشكل ليس وعاء جاهزاً مسبقاً نضع فيها ما نشاء. إنه تصور خيالي يولد وينمو ويكبر في وحدة واحدة مع بقية عناصر العمل".

رحلة القصة القصيرة

أما عندما نترك آراء محفوظ نفسه ونفكر فيما أنجزه من مجموعات قصصية فسنجد أنه أنجز ما يزيد عن خمس عشرة مجموعة قصصية، وهو عدد ليس قليلاً من الناحية الكمية، بل يشكل مكتبة كاملة في القصة القصيرة، وبعض أعلام القصة القصيرة من غير الروائيين لم يتح لهم أن يكتبوا نصف هذا الكم أو أقل من ذلك. وبالرغم من انقطاع نجيب محفوظ عن القصة القصيرة قرابة ربع قرن أي منذ صدور مجموعته الأولى همس الجنون عام 1938 وحتى صدور مجموعته الثانية: دنيا الله 1962 (وهي المجموعة التي مرّ ذكرها عرضاً في تقرير جائزة نوبل) فإن هذه المسافة الزمنية قد ردمتها العقود التالية التي جددت عهد محفوظ القاص إلى جانب تطوره الروائي، وقد منحه الله عمراً ممتداً فلجأ منذ عقدين للقصة القصيرة وأحياناً القصة القصيرة جداً، ومن حصاد هذا الاهتمام صدرت عدة أعمال ربما لم تقرأ بعد قراءة نقدية متأنية بسبب الحضور الطاغي لمحفوظ نوبل بكل جلاله وهيمنة حضوره، ولذلك فلا نجد كتابات مناسبة أو كافية عن المراحل المتأخرة من إنتاج محفوظ وبوجه خاص فيما يخص مجموعاته الأخيرة المنشورة في العقدين الأخيرين.

ولعل أبرز المجموعات التي ظهرت لمحفوظ هي الأعمال التالية: همس الجنون/ 1938، دنيا الله/ 1962، بيت سيئ السمعة/1965، تحت المظلة/1969، خمارة القط الأسود/1969، حكاية بلا بداية ولا

نهاية/1971، الجريمة/1973، الحب فوق هضبة الهرم/1979، الشيطان يعظ/1979، رأيت فيما يرى النائم/1982، التنظيم السري/1984، صباح الورد/1987، الفجر الكاذب/1990، القرار الأخير/1997، صدى النسيان/1998، أحلام فترة النقاهة/2005.

بدايات بين الفلسفة والمقال القصصي

بدايات محفوظ في الكتابة انطلقت مبكراً أواخر العشرينات وبداية عقد الثلاثينات من خلال صلته المبكرة مع الكاتب والمفكر سلامة موسى صاحب المجلة الجديدة، فكان محفوظ يكتب مقالات تميل إلى الفلسفة أو يتدرب على الترجمة لتقوية خبرته في اللغة الإنجليزية وكان ينشر هذه الكتابات المبكرة في مجلة سلامة موسى وبتشجيع منه، وفي سياق التدريب هذا ترجم محفوظ كتاب "مصر القديمة"، وهو كتاب صغير عرضه على سلامة موسى الذي فاجأه بنشره وتوزيعه مع أحد أعداد المجلة. في الفترة نفسها بدأ محفوظ كتابة قصصه المبكرة التي جمع طائفة منها ومما كتب في عقد الثلاثينات وظهر تحت عنوان "همس الجنون".

وحين نعود اليوم إلى هذه المجموعة لنقرأ بدايات هذا الهرم السردي فلن نجد فيها إشارات كثيرة إلى ما سيكون عليه لاحقاً، فالقصص في مجملها تعاني من عبئين ثقيلين: الأول عبء المقال القصصي الذي يشكل سمة لقصص بعض الرواد ويقرب القصة من برود المقال وجفافه وشروحاته واستطراداته، ثم هناك بعض القصص ذات الميل التاريخي التلخيصي، فنزعة التلخيص التي تعني الانحراف عن البناء القصصي المناسب للقصة والوقوع في فخ الرواية الملخّصة وسم عدة قصص من تلك المجموعة المبكرة. وقبل هذا وبعده تلك الميول الفلسفية والذهنية المتأتية من دراسة محفوظ للفلسفة آنذاك، فتجده يحاول أن يجسّد بعض الأفكار الفلسفية، لكن نقص الخبرة يؤدي به إلى الإخفاق في تسريد الفلسفي وتحويله إلى مادة سردية حيوية بعيدة عن جفاف الفلسفة.

كذلك نلاحظ الأثقال التي تقع على اللغة بما فيها من معجم تقليدي وأوصاف شائعة بعيدة عن انطلاق لغة القصة وبساطتها، فاللغة تبدو مستعارة نسبياً من القاموس أو من لغة رواد آخرين اعتنوا بالبيان أكثر من عنايتهم بالسرد. وللتمثيل على هذه الأجواء تجده مثلاً في القصة التي حملت المجموعة اسمها يكتب: "ومر في طريقه إلى القهوة بمطعم كان يتناول به عشاءه في بعض الأحايين، فرأى على طواره مائدة ملأى بما لذ وطاب. يجلس إليها رجل وامرأة متقابلين يأكلان مريئاً ويشربان هنيئاً، وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل، عرايا إلا من أسمال بالية تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة فلم يرتح لما بين

المنظرين من تنافر...". ولكن بالرغم من العيوب التقليدية في مثل هذه الكتابة، شأنها في ذلك شأن كتابات تلك الحقبة التأسيسية إضافة إلى أنها من إنتاج شاب جديد متحمس للكتابة، فقد نجح محفوظ في مسألة حاسمة: الكتابة عن الحاضر وترهين القصة لتتجادل مع محيطها وبيئتها، ولذلك فنحن واجدون فيها صورة ضافية للطبقة الإرستقراطية وسلوكاتها وثقافتها في عقد الثلاثينات في حقبة ما قبل الثورة وهو لا يصور أو يرصد فقط وإنما ينطلق مبكراً من موقع مساءلة القصة للمحيط بروح نقدية حية.

بعد هذه التجربة المبكرة سيتجه محفوظ للرواية فيكتب رواياته التاريخية التي يمكن ملاحظة الهاجس الرمزي فيها، ثم ينشر منتصف الأربعينات روايته الهامة التي وضعته على مفترق طرق في مسيرة الرواية العربية كلها ونعني رواية "القاهرة الجديدة" التي لفتت الانتباه إلى إبداعه وعدّت نقلة كبرى في المسيرة الروائية كلها. وسيواصل محفوظ إنتاجه الروائي حتى سقوط الحقبة الملكية ومجيء ثورة يوليو، وحينذاك يتوقف لالتقاط الزمن الجديد وهو الذي قرن بين الرواية والعصر أو اللحظة الراهنة بعد تجاربه التاريخية المبكرة. ولن تطول تلك الفترة، إذ مع نهاية الخمسينات سيبدأ في نشر روايته الإشكالية: أولاد حارتنا على حلقات في جريدة الأهرام، وسيصر هيكل على الاستمرار في النشر رغم كل الاعتراضات.

مرحلة جديدة من القصة القصيرة:

في عقد الستينات سيعود محفوظ للقصة القصيرة وينشر في الستينات والسبعينات مجموعات متعددة ولن يتوقف عن المزاوجة بين القصة والرواية حتى السنوات الأخيرة من عمره. أما عالمه القصصي كما يبدو في قصصه القصيرة فليس مغايراً من ناحية المحتوى لما نعرفه عن تجربته الروائية: حضور الهموم الواقعية باهتماماتها السياسية والاجتماعية وأبعادها الطبقية والاهتمام بتحولات المجتمع المصري والحضور المهيمن للقاهرة أو حتى لأحياء بعينها كحي الجمالية الذي ولد فيه محفوظ نفسه عام 1911.

ولكن ربما يمكن القول بأن القصة القصيرة بما تتيحه من إمكانية التركيز والتكثيف قد أتاحت لمحفوظ إعادة النظر مجدداً في اهتماماته الفلسفية والفكرية مجدداً، فنلاحظ في طائفة واسعة من قصص تلك المرحلة ظاهرة الانطلاق من الواقعي بكل عناصره المألوفة ثم تصعيد تلك العناصر التفصيلية لتغدو ذات محمولات فلسفية ونفسية بخصوص هموم الإنسان المعاصر التي تتجاوز مجرد هموم العيش أو مشكلات الحياة الصريحة. تغدو المشكلات أشد عمقاً ودلالة على سوء المصير البشري وعلى ما ينتظر الإنسان من مصادفات وقدرية حمقاء

تغرر به وتوقعه في مآزقها.

كذلك يطل محفوظ على عوالم متعددة متسعة من أوضحها عالم الطبقة المثقفة من كتاب وصحفيين وهو شديد الاهتمام بهذه الطبقة ونقدها وتعرية النماذج السلبية منها، مع ربط سلوكاتها بالإطار الطبقي والتحولات التي عصفت بمصر في فترة الثورة والحقبة الناصرية ثم مرحلة ما بعد الثورة مع مجيء حقبة السادات.

كذلك لا نعدم طبقات متوارية من السخرية المحفوظية المبطنة التي تتضافر مع المحمولات الرمزية وتسهم في تركيز محمولات القصة ومدلولاتها، فهذا مثلاً الكاتب الصحفي بطل قصة (الرجل السعيد) من مجموعة (خمارة القط الأسود) يبدأ يوماً غريباً إذ يشعر بالسعادة تغمره، وتدريجياً تجاوز سعادته كل احتمال فبدلاً من أن يتمتع بها تغدو سبباً في خراب أحواله فيبحث عن الأطباء بلا جدوى، ومع الوصول إلى نهاية القصة يغدو التساؤل عن مفهوم السعادة وارداً: ما السعادة؟ وكيف تكون عبئاً على الإنسان وأي واقع هذا الذي تتحول فيه السعادة والضحك إلى مظهر للتعاسة؟؟

وزمن قصص تلك المرحلة قصص الحارة والحي وصراع الفتوات بمدلولاته الاجتماعية البحتة أو عبر تصعيده لمستويات الرمز السياسي والإنساني في أحيان أخرى، ثمة نظرات متأملة في معنى الزمن وفعله، فكم من شخصيات محفوظ تبدأ قصتها بالعودة إلى الحي أو الحارة بعد غياب أعوام طويلة وتكون مهمتها أو مشروعها الحنين إلى ماضي المكان واستدعاء الذكريات، كما في قصة (رحلة) أو قصة (فردوس) من مجموعة خمارة القط الأسود. وأحياناً تكون العودة بقصد الثأر وتصفية الحساب مع سلطة الفتوات السابقة، وقد تحدث المواجهة، أو قد يكون الزمن تكفل بموت الغريم، ومن أمثلة ذلك: قصة الخلاء وقصة المجنونة من المجموعة السابقة.

كذلك تتوقف قصص محفوظ عند مشكلات القمع والحرية بمدلولاتها السياسية والاجتماعية، كما في قصة بديعة عنوانها: عنبر لولو من مجموعة (حكاية بلا بداية أو نهاية) فيجتمع فيها جيلان: كهل خارج من السجن وفتاة شابة تعتمد عليه في استشارتها ثقة بخبرته وحكمته، ويشهد لقاؤهما غرائب ومفاجآت منها إطلاق أحد الشباب النار بكثافة اعتراضاً كما يبدو على الواقع ولكن دون أن يصيب أحداً، أما عنبر لولو فليس إلا يوتوبيا حالمة من مقترحات السجن وأحلامه، كمكان محلوم بوجوده ومرموز به لجنة من الحرية بعيداً عن المدينة البوليسية. والقصة محكمة في بنائها وتصاعدها و انقلاباتها السردية لتغدو علامة من علامات

محفوظ ومدى خبرته السردية في مجال القصة القصيرة، بحيث تندمج العناصر الواقعية مع المدلول السياسي الرمزي وصولاً إلى المدى الفلسفي الذي يظلل سائر العناصر، مع توظيف آليات التحليل النفسي للأحلام والرغبات، وكل ذلك في نسيج مكثف شديد الإمتاع والإيحاء.

ومن ناحية الأشكال القصصية استخدم محفوظ الشكل الموباساني الذي تنمو فيه القصة تدريجياً وصولاً إلى العقدة ثم الانحلال التدريجي لها، مع الميل في بعض القصص للمصادفات والمفاجآت التي تؤدي غاية درامية واضحة وربما كان متأثراً في هذا الجانب بموباسان في قصصه القصيرة وفي كتابات بعينها تنتمي لشكل (النوفيلا)، ولكنه لم يتوقف عند هذا الشكل بل طور أشكالاً قصصية حوارية لا تكاد تعتمد على أكثر من الحوار كما في قصة (جنة الأطفال) التي تنتقل من الحوار الطفولي العفوي إلى مساءلة مفاهيم كبرى تخص الأديان والعالم وقضايا الخلق وما يشبه ذلك.

كذلك ينجح محفوظ في تصعيد العناصر الواقعية المألوفة ويتحول بها إلى نوع من الغرائبية التي تصلح للتأويل رمزياً، وخصوصاً في القصص المرتبطة بالحقبة الناصرية التي صعدت فيها تجربة محفوظ وكان هناك اهتمام ملحوظ بها على مستوى الدولة. ولكن رغم الوئام الذي ميز تجربة محفوظ مع مرحلة عبد الناصر ورموزها فإنه أخذ عليها كغيره من المثقفين مسألة الحرية واستفحال القمع وسيطرة الأجهزة البوليسية والاستبداد ضد كل ما يعد مناهضاً للثورة وللناصرية. ولكن استطراداً نشير إلى أن محفوظ ربما من موقع عمله الوظيفي وتعوده على مسلك هادئ وظيفياً ظل بعيداً عن المعارضة الصريحة أو أية انتماءات حزبية معارضة في مختلف الحقب السياسية المصرية ولذلك ظل أيضاً بعيداً عن أية مشكلات مع الحكومات وأجهزة الدولة، مختاراً طريق السلام أو الكتابة الأميل إلى الرمزية والإيحاء من بعيد.

التجربة القصصية لمحفوظ تنويع هام ضمن إبداع محفوظ أحد أبرز منتجي السرد في العالم كله، وهي لا شك محتاجة إلى تأملات كثيرة دون أن ينظر إليها كهامش لرواياته المعروفة. أي أننا ينبغي أن لا نقارن بين محفوظ الروائي ومحفوظ القاص، وعوضاً عن ذلك يمكننا أن ننظر لقصص محفوظ ضمن مسيرة القصة القصيرة المصرية والعربية، وهو ما قد يفلح إلى حد ما في إنصاف هذه التجربة الهامة وقراءتها بعيداً عن السحر المطلق للرواية المحفوظية.

71

الحداثة اللغوية العربية: استراتيجيات الترجمة والتعريب والتنمية

محمد سعيد طالب

يدور هذا البحث حول ضرورة تفعيل ثقافتنا اللغوية لبناء حداثة لغوية تساهم في تنوير ثقافتنا وفكرنا، وتكون آلة فعالة في المثاقفة الجارية لاقتباس العقل العلمي الحديث والثورة الألسنية سبيلنا للدخول في عصر العولمة عصر صراع الثقافات العالمية بفعالية. ولجعل لغتنا لغة حية بما يبدعه مفكرونا وعلماؤنا وأطباؤنا وأدباؤنا وشعراؤنا وفلاسفتنا في جميع حقول المعرفة والثقافة، والثورات العلمية والتكنولوجية والاجتماعية. وبما تنتجه مصانعنا من سلع، ومواد مصنعة.

دعوى تخلف العربية

ظلت مسألة تخلف اللغة العربية وعجزها عن أن تكون لغة العلوم والثقافة الحديثة مسألة سجالية منذ مطلع القرن العشرين وبداية النهضة القومية العربية الحديثة، بين القوميين العرب والإسلاميين من جهة، والنخب الجديدة التي تعلمت في الغرب الأوروبي ثم الأمريكي من الليبراليين والتكنوقراطيين وأصحاب النزعات الإقليمية من المنادين بهويات قومية قديمة، الذين ادعوا بأن اللغة العربية هي سبب تخلفنا من جهة أخرى. وقد أشار الشاعر حافظ إبراهيم في قصيدته الشهيرة التي يدافع فيها عن اللغة العربية إلى مضمون ذلك السجال قائلاً: بلسان العربية

وسعتُ كتاب الله لفظاً وغاية
وما ضقتُ عن آي به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف
وتنسيق أسماء لمخترعاتِ
أنا البحر في أحشائهِ الدر
فهل سألوا الغواص عن صدفاتي

وأعتقد أن تبسيط المسألة من قبل الشاعر بجعلها قضية تنسيق أسماء للمخترعات هو من قبيل التباس الوعي، بجوهر القضية التي هي علاقات التبعية المفروضة علينا، وهي تخلفنا الثقافي والمعرفي والعلمي والتقني، عن الحضارة الغربية الحديثة.

خليل مطران

وكذلك في قصيدة الشاعر خليل مطران التي يقول فيها:

سمعتُ بأذن قلبي صوت
له رقراقُ دمع مستهل
تقول لأهلها الفصحى أعدلاً
بربكم اغترابي عني أهلي
ألست أنا الذي بدمي وروحي
أنا العربية المشهور فضلي
أأغدو اليوم والمغمور فضلي
إذا ما القوم باللغة استخفوا
فضاعت ما مصير القوم قل
وما دعوى اتحاد في بلاد

وما دعوى نمار مستقل
فيا أم اللغات عداك منا
عقوق مساءة وعقوق جهل

وهي ما زالت حتى اليوم مسألة إشكالية بين المحدثين الذين يتعاملون مع لغة العلم الحديث والتكنولوجيات المتقدمة والفلسفية الحديثة، والمصطلحات الجديدة التي هي لغة الحداثة العالمية كما تنتجها مراكزها المتقدمة من جهة، وبين اللغويين وعلماء الدين والأدباء والشعراء الذين ما تزال مرجعيتهم تراثنا اللغوي والأدبي والديني يغترفون منه عن سعة من جهة ثانية. وهم في بحثهم عن الاستجابة لشروط الحداثة وتقنياتها وموضوعاتها، يتأولون وينحتون من الألفاظ لمواكبة ما يسمونه الغزو الثقافي، ولكن الخرق يتسع والثنائية اللغوية تتمكن لتلقي بظلالها على تقدم الحركة الفكرية لامتلاك وعي مطابق ليس اغترابياً ولا متخلفاً. مما يجعل شطري ثقافتنا في مسار لغوي إشكالي: حديث يعمل لجعل اللغة العربية لغة حية تتعامل مع الوافد العملي بمرونة وتدمجه في بنائها كمصطلح وفق قوانينها الألسنية لتوليد ألفاظ حديثة مناسبة ومعبرة، بينما يستمر الشطر الثاني في تعامله مع العربية كلغة كاملة النمو ولا تحتاج إلى معرب، فقط إحياء ألفاظ من المعجم اللغوي الواسع للدلالة على الجديد الوافد وهو كثير لا تستطيع مجاراته والإحاطة به، تحت ذريعة الحفاظ على الهوية القومية والدينية.

نستخدم اليوم الكثير من الكلمات والألفاظ القديمة التي غيرنا مفهومها ودلالتها ووسعنا مجازها للتعبير عن المعاني الجديدة المستحدثة، وبعثناها إلى الحياة من باب الحرص على البلاغة والفصاحة المبينة الموروثة، والتأكيد على قدرة اللغة العربية على التعبير عن أحدث المخترعات بشحن هذه الألفاظ بالدلالات الحديثة من جهة، وتأويلها على أنها تدل على الشيء عينه من جهة أخرى. إن الاغتراف من المخزون المعجمي الواسع لدينا الذي نظن أنه جوهر فكرنا الأصيل الذي لا نستطيع دونه الحفاظ على هويتنا القومية، يجعل عقلنا الحديث أسير التباسات عديدة في مقدمتها إشكاليات الألفاظ ومراوغة المعنى المطلوب الذي قد لا يكون مطابقاً لواقع الحال، ولا يعبر عما هو عملي أو حقيقي. وقديماً استهجن فرانسيس بيكون الفيلسوف الإنكليزي مؤسس المنطق الجديد في القرن الخامس عشر الميلادي الجدل غير الضروري الذي سببه عدم كفاية اللغات الموجودة، على أنه جزء من أوهام السوق، وتصور تحسناً عظيماً يقوم على أساس توافق الكلمات مع الأشياء وليس توافق

بعضها مع البعض الآخر(1).

عدم المطابقة إشكالية عقلية ولغوية مفارقة تحيل إلى خارج حقل اللغة الذي لم ينمُ بالقدر المناسب ليقدم الألفاظ التي تعبر عن المفاهيم والمعاني الحديثة، ولذلك يلجأ إلى استعمال كلمات غير ملائمة ومراوغة بل مضللة، قد لا تدل على حقيقتها. وهذا ما يميز النسق اللغوي عن الأنساق الفكرية الأخرى، ويجعل تطوره كمستوى دلالي مستقلاً عن تطور أنماط الإنتاج المادية والاقتصادية وإن كان يتأثر بها. واحتفاظه بهذه الاستقلالية تجاه الأصعدة الثورية الأخرى في المجتمعات، يعطيه صفته كعامل فكري مؤسس له ديمومة غير متأثرة بالتغييرات الطارئة في المستويات الأخرى. وهذا من أسباب استمرار الكثير من الكلمات حتى بعد غياب دلالاتها والشروط المادية والروحية التي أوجدتها، ويتطلب أن نفهمها بكيفيات جديدة وحديثة، تطرأ ولابد على القدرات والملكات العقلية والذهنية اللغوية التي تنتجها وصولاً لتحديث العقل العربي اللغوي استجابة لتحديات الحداثة الغازية.

لقد غيرت آبار النفط وأنابيبه جغرافية الصحارى العربية ورمالها ودروبها وربعها الخالي والمسكون، واندثرت حياة البداوة وكل ما يلحق بها، وحلت السيارات والقطارات والطائرات محل سفينة الصحراء . الجمال . ولا أظن أحداً يستطيع الإدعاء بأن معرفة الألفاظ والمعاني الدالة عليها ضروري لثقافتنا الحديثة أو أن إحياءها أمر لازم لتطوير لغتنا. فقد صارت هذه ملكاً للمعاجم والقواميس يستفيد منها علماء اللغة والتاريخ، والفقهاء والمفسرون وعلماء الحديث في دراستهم وأبحاثهم حول موضوعاتهم التخصصية.

الترجمة والتعريب

الآراء متباينة بين المثقفين العرب حول الموقف من التعريب، والأسئلة متواترة حول نجاعة سياسات التعريب المتبعة وفعالية مجامع اللغة العربية بأداء دورها في تحديث اللغة العربية وجعلها لغة ثقافة عالمية، وهي لا تزال في نقطة انطلاقها. وهي بالتركيز على ثقافة اللغة من دون أن تقدر على شق طريق حديث لجعل العربية لغة ثقافة حديثة ومعاصرة تجعل الإشكالية مزمنة؛ وتكرس منهجاً يقوم على ضرورة التعريب وإحياء الألفاظ القاموسية التي غابت عن التداول والاستعمال لسد الحاجة لمواجهة تخلفنا الحضاري، ولكنه لم يؤد حتى الآن إلا إلى المزيد من إشكاليات التخلف الثقافي، وعسر تحول العربية إلى لغة عصرية للثقافة والعلوم. مع أن إقحام اللفظ الأجنبي بذاته ومادته في العربية، وهو المفهوم المدعم بما حدده ابن منظور والزبيدي . في أن تعريب الاسم الأعجمي، أو أن تنضوي به العربية

على مناهجها، وأن يدرج في أوزانها . أمر تؤيده الأصول اللغوية القديمة. مما يسهل حل المشكلة ويقرب اللغة العربية من الحداثة الجارية في العالم، لتكون أداة صالحة تدخل ما يقع تحت الحس والعواطف والأفكار والمعاني التي تختلج في ضمير الإنسان الذي يعيش في عصر الذرة والصواريخ(2). ويؤيد وجهة النظر هذه الدكتور صبحي الصالح، فيقول إن أجدادنا العرب في منطلقاتهم الأولى وجهوا عنايتهم إلى ترجمة ما احتاجوا إليه بمنطوقه الحرفي،ولم ينتقلوا إلى طبعه بميسم العربية وإنزاله على أوزانها إلا في أطوار لاحقة، تواصلت فيها الثقافات وتفاعلت الحضارات(3).وفي رأيي هذا هو الصواب بخصوص مسألة التعريب والترجمة للمصطلحات، ويجب العمل به كاستراتيجية، حتى لا ندخل فضاء التيه في المعرب والدخيل، ونحن أمة ما زلنا نتلقى العلم والتقنية، ونستورد السلع المصنعة ونقتبس من المتقدمين علينا، ولم نصل إلى مرحلة الإبداع والإنتاج والمساهمة النشطة في الحضارة الحديثة. وفي هذا المعنى أقول: إن ثقافتنا ما زالت لغوية، ولم تتحول لغتنا إلى لغة ثقافة عالمية. إن الأرقام الهزيلة لإنتاجنا في مجال الترجمة مع كوننا مستوردين للعمل أصلاً لا منتجين لـه لتبين مدى هشاشة وضعنا، فإجمالي ما يترجمه الوطن العربي سنوياً بحدود 300 كتاب أقل من خمس ما تترجمه اليونان(4).

أفلاطون

ومن خلال القوانين العامة الثلاثة للنمو اللغوي، وهي الاقتصاد والانفتاح والاستقرار، يمكن التغلب على مسألة التخلف. فالأجيال المتعاقبة مضطرة للتفاهم في سبيل تداول تجارتها وتعميم ثقافتها وحضارتها والتفاعل مع غيرها، وكل لغة تملك تاريخها الحضاري، إنما حسب إيقاع خاص في إطار التاريخ العام للمجتمع الذي يعود تاريخ ثقافة هذا المجتمع إليه، وهو ذو إيقاع بطيء على نحو ما(5). فاللسان كما يصرح هيغل هو جسد الفكر، وعقل الفيلسوف هو الذي يردم الهوة بين اللغة والواقع، ويبعث في الكلمات الحياة ويحول اللوغوس إلى مطلق. وكل لغة تصوغ على طريقتها تجربة مجتمعنا وتقدم تحليلاً بائناً ومبيناً، يتناول الواقع الموضوعي أي العملي الملموس، ولها من حيث هي تنظيم نسق يشمل على صورة للواقع ورؤية للعالم

يتعذر إدراكها إلا بالإحالة إلى مؤسسات هذا المجتمع(6).

كيف تعامل العرب مع هذه القضية

أ . في عصر التدوين والتأسيس (عصر الثورة العربية الإسلامية)

الأمة العربية في عصر الثورة العربية الإسلامية (عصر النبوة والخلافة الراشدة ثم الدولة الأموية والدولة العباسية قبل سيطرة العساكر عليها في القرن الرابع الهجري)، أي في دور البناء والفعل الثوري المؤثر في التاريخ والطبيعة والعالم بوصفها ذاتاً فاعلة، بدلاً من أن تكون موضوعاً يتلقى التأثيرات لم تكن لتأبه أو تقف موقف الخائف المتشكك من الدخيل والوافد اللغوي والثقافي، بل كانت تستوعبه وتضمه إلى عائلتها اللغوية، وتستخدمه كأنه جزء عضوي في بنيتها، لأنها تبدع في الواقع ما هو أحدث منه وأكبر قيمة، وهي تخترع له الألفاظ المناسبة وتصدرها إلى اللغات الأخرى الأقل تقدماً. فكان اللسان العربي يقتبس ويدمج في كيانه آلاف الكلمات والمفردات والألفاظ من السريانية (الآرامية) والبابلية والمصرية والكنعانية ومن الرومية والفارسية واليونانية والهندية واللاتينية، ما كان بحاجة إليه في عملية الإبداع والتطوير العلمي والتقني والسياسي والإداري والمالي. وهذه هي وظيفة لغة الثقافة التي بها تنمو وتتطور وتعبر عن ذاتها، وتحافظ على منجزات الفكر والثقافة العالميين. وكان البحث يجري عن معان غير موجودة عندهم لابتكار كلمات مناسبة أو النقل باحترام القوانين الصوتية الخاصة بالألسنية الجماعية، فإذا كانت المعاني معروفة أخذوا بألفاظ أمتهم المعاني بأعيانها بما يعبر عن هذه المعاني، وإذا لم يكن ما يقابلها عمدوا إلى التوفيق بين الألفاظ الفلسفية والمعاني العامة المتشابهة، ولتجنب الغموض في اختيار ألفاظ غير ملائمة أخذوا الألفاظ من الأمة الأولى بعد أن يدخلوا عليها تغييرات يسهل على الأمة المقتبسة النطق بها، أي نقل يفترض معقولية المعنى، باستخدام ألفاظ موجودة في اللسان كلما كان ذلك ممكناً(7).

حذر الكتاب الذي يمثلون روح هذه الثقافة من خطورة هذا التوجه، منبهين إلى الأخطار التي قد تنجم في هذا السياق على سلامة المعنى ودقة الألفاظ المترجمة في نقل الأفكار إلى العربية، فقد أشار الجاحظ إلى النقص في أعمال المترجمين الرواد في العصر العباسي. فكتب يقول: (إن التراجمة لم يؤدوا أبداً أفكار الحكماء وحقائق مذاهبهم ودقائق اختصاصهم وخفيات حدودهم، فمتى كان رحمة الله تعالى

ابن البطريق وابن ناعمة وابن قرة وابن فهر وابن المقفع مثل أرسطاطاليس ومتى كان خالد مثل أفلاطون)(8) ، (وهاهي كتب بيننا وبينكم مثل كتاب إقليدس وكتاب جالينوس ومثل المجسطي مما تولاه الحجاج، وكتب كثيرة لا تحصى فيها بلاغ للناس، وإن كانت مختلفة ومنقوصة مظلومة ومفسرة)(9). أي إن عدم توفر شرط الاختصاص يربك الترجمة ويجعلها عويصة وصعبة القراءة، وقد يشوبها النقص والتناقض. وهذا ما يجعل الجاحظ يواصل حملته على التراجمة ليقول: (إنهم يزيدون من عندهم ويؤولون الكلام على غير وجهه الصحيح). منوهاً بأهمية الاشتقاق اللغوي الذي قام به كبار المتكلمين من المعتزلة من اختراع ألفاظ للتعبير عن أفكارهم الجديدة للفت الانتباه إلى ضرورة الإبداع في هذا الإطار، فيقول (على لسان بشر ابن المعتمر: إن كبار المتكلمين ورؤساء الناظرين المنظرين كانوا فوق أكثر الخطباء وأبلغ من كثير من العلماء، فهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا سلفاً لكل خلف مثل العرض والجوهر والأيس وليس والهوية والماهية)(10) ليخلص إلى أن لغة الحضارة تبدع المصطلحات الضرورية اللازمة لتقدمها العلمي والتكنولوجي، فيما تقوم بحفظ مصطلحات وإنجازات الحضارات السابقة، فهي تؤثر وتتأثر وفق جدل المقابسة والإبداع.

لقد نقل العرب مسميات الأشياء والمصطلحات العلمية والفلسفية التي لم تكن لديهم من الثقافات الأخرى، وأدخلوها في لغتهم ولم يجدوا حرجاً في التعامل معها كمعطيات ملموسة مادية ومعنوية قد سبقهم إليها من تقدمهم من الأمم، فأغنوا لغتهم بها واستخدموها كأدوات معرفية لبناء منظومتهم العلمية والثقافية، واخترعوا ما لم يجدوا له معادلاً كما بين الجاحظ فيما سبق ونقلناه عنه. وقد عالج الفارابي هذه المسألة في كتابه الحروف، كما يشير إلى ذلك جاك لانغاد في دراسته عن تكون القاموس الفلسفي عند الفارابي (وينقل عنه: إنما يعرف أصحاب النحو دلالات هذه الألفاظ بحسب ما عند الجمهور، لا بحسب ما عند أهل العلوم، وقد يتفق كثير منها، أن تكون معاني الألفاظ المستخدمة عند الجمهور هي بأعيانها المستعملة عند أصحاب العلوم.....) فقد

اشتغل علماء اللغة على التوفيق بين التقليد والتجديد في لقاء الثقافتين الإغريقية والعربية بين الفلسفة والدين في احترام عبقرية اللسان العربي، وبفتحها بنفس الوقت على ضرورات الابتكار وتوليد الكلمات الجديدة(11). فقد فهموا أن جوهر المسألة يكمن في المشاركة الإبداعية، أي امتلاك أساليب وعلوم وتقنيات الحضارة والمباشرة بتطبيقها، ووضع الطابع القومي والوطني عليها بتطويرها، وصناعة النماذج المتطورة والمنافسة، وإنجاز الأبحاث الجديدة في ميادين العلوم والمجالات الثقافية الأخرى.

ب . *في عصر النهضة الحديثة* التي يمكن تحديد تاريخها عند منتصف القرن التاسع عشر، كانت المهمة الأولى أمام الأمة العربية هي اللحاق بركب الحداثة كي تستعيد فعاليتها، باكتشاف هويتها بعد عصور انحطاط مديدة وتجزئة وتخلف سياسي واقتصادي وثقافي. وباقتباس مقومات الثقافة الحديثة من منابعها الأوروبية، وبكنس مخلفات أنظمة الحكم الاستبدادية العسكرية غير العربية التي تعاقبت في الوطن العربي. انحطت في ظلها الثقافة العربية، وتسبب في أن تفقد الأمة سيادتها على أرضها، وفي تراجع لغتها العربية من لغة ثقافية عالمية إلى لغة دينية طقسية وتراثية. تتعامل بها النخب من رجال الدين والشعراء والأدباء وكتبة الدواوين الذين يشكلون البيروقراطية الإدارية، ويحفظون متون الكتب الأمهات في فقه الأصول والفروع على المذاهب الأربعة أو الخمسة، والحديث والتفسير، والتصوف، والنحو والصرف، وديوان الشعر العربي. ويقومون بالشرح على الهوامش وتلخيص المتون وتدوين ملاحظاتهم، أو إكمال كتبهم في التاريخ والتراجم والطبقات حيث توقف المؤسسون (مثل ذيل تاريخ الطبري، والوافي بالوفيات، تتمة لكتاب وفيات الأعيان لابن خلكان الخ...) وقد سيطرت عليها الحرفية وروح التقليد، كما سيطرت الصنعة الفنية . الشكلية على الأدب والكتابة، فتوارى الإبداع إلا ما ندر. وأخذت اللهجات المحلية بالنشوء، ليتداولها الناس في قراهم وحاراتهم وضيعهم بعيدة عن قواعد الفصحى وإعرابها متأثرة بالموروثات اللغوية القديمة، وباللغات السائدة على مستوى السلطات الحاكمة التركية والفارسية، بعد أن انغلقت الإقطاعيات العسكرية والطائفية. وشكلت مجتمعات محلية معزولة بسبب اضطراب الأمن وبنية نظام الإنتاج الإقطاعي العسكري السلجوقي والمملوكي ثم العثماني. مما سبب انتشار الأمية على نطاق واسع مع انهيار نظام التعليم المجاني الذي ظل سائداً في الخلافة العربية الإسلامية حتى العصر السلجوقي، عندما أسس الوزير نظام الملك المدرسة

النظامية ببغداد وشرع بدفع الأجور للمدرسين فيها.

سيطرت الأمية الكتابية، والأمية والعلمية، على المجتمع العربي، وكانتا من نتاج تراجع وانحسار الثقافة العربية منذ الاحتلال العثماني الذي استمر أكثر من خمسمائة عام، والذي أنزل العربية من مركزها المهيمن كلغة إدارة وعلم وتجارة إلى لغة دينية وحسب، ومنع من استخدامها في الديوان والوزارات والتعليم العام، مما جعل مهام النهضة اللغوية الحديثة صعبة وعسيرة، ولكنها ليست مستحيلة.

وزاد الأمور سوءاً الهجوم الاستعماري الغربي في غزواته المتتالية على الوطن العربي منذ القرن السادس عشر الميلادي وحتى اليوم، الذي أخذ يحتل أقطاره الواحد تلو الآخر . البرتغالي والإسباني أولاً ثم الإنكليزي والفرنسي ثانياً ثم الإيطالي ثالثاً، والصهيوني أخيراً . وقد باشر المستعمرون بفرض لغاتهم على برامج التعليم في المدارس والجامعات والصحافة، وفي إدارة الدولة التي أسسوها، وفي السوق والتجارة والاقتصاد والمالية، واجتهدوا في نشرها كلغات علم وثقافة حديثة، مما أدى إلى تدهور آخر في وضع اللغة العربية، وحجب عنها الدور الأساس كلغة قومية للثقافة والتعليم الحديثين.

في هذه الشروط وجدت قيادات النهضة العربية الحديثة من النخب الإصلاحية الدينية والقومية نفسها أمام معضلات حقيقية وشائكة. وإمبراطورية عثمانية متفسخة وضعيفة ونظام خلافة شائخ، شمولي واستبدادي، وأيديولوجية قومية طورانية تنادي بالتتريك، وتحرم تدريس العربية في التعليم العام والإدارة والجيش، وتعمل على محو الهوية القومية العربية. ولذلك كان البرنامج السياسي والثقافي الرئيس هو بعث اللغة العربية من جديد، وإعادة الاعتبار للتاريخ القومي العربي، والعمل من أجل الإصلاح الديني، وبعث القومية العربية. باعتبار اللغة العربية هي هوية الأمة وموطن عبقريتها لغة القرآن كتاب العرب والإسلام الديني، والأساس النفسي والإدراكي والأيديولوجي للقومية العربية. (فإذا كانت الأمة معنى حضارياً متسلسلاً في أبنائها ومجتمعاتهم عبر التاريخ. فإن تجسيد هذا المعنى يتجلى في اللغة القومية، التي هي وعاء الثقافة والخيط الذي يربط مجتمعات الأمة بعضها بالبعض الآخر عبر الزمان والمكان والحضارة... واللغة قابلة للانقسام بطبيعتها، وتبعاً لمجرى التاريخ أكثر مما هي قابلة للاتحاد وما انقسام اللغة إلا انقسام للأمة صاحبة اللغة وفي التاريخ أدلة على

ذلك)(12).

ولذلك كان الموقف من العربية كفاحياً وثورياً وأيديولوجياً وليس معرفياً، فتثوير اللغة هنا كان يعني تثوير الوعي القومي، وبالعكس، والعمل على تخليصها من العجمة والعامية التي لحقت بها خلال العصر العثماني، والصنعة الفنية والسجع والمزاوجة واللفظية والشكلية التي طبعتها بأساليب ما أسميناه عصر الانحطاط. متأثرين بالثقافة الأوروبية الحديثة التي نهل أولئك المصلحون الرواد من معارفها وعلومها وفكرها السياسي والاقتصادي والفلسفي، فاجتهدوا من أجل تأهيلها لجعلها قابلة بل وقادرة على نقل وعرض هذه الثقافة بعلومها وأفكارها وفنونها، واشتغلوا من أجل ترقية أساليبها الشعرية والنثرية. فاللسان هو الشكل النوعي للمحتوى الاجتماعي في مجمله ومعناه(13).

وكان الموقف من الوافد الأجنبي مرتبطاً بالموقف الرافض للاستعمار والاحتلال العسكري للأرض العربية، وكان الصراع من أجل التعريب كما ظهر في أول معضلاته في الدولة العربية السورية التي تأسست بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية وهزيمتها وانسحابها من الأراضي العربية 1918م وإعلان فيصل ملكاً عليها في 8 آذار 1920م، وتأسيس أول مجمع لغوي . عربي لتعريب الإدارة والتعليم في كل مراحله من الابتدائي حتى الجامعي، واستكمل أعماله في ظل الانتداب الفرنسي بعد ميسلون 1920م. وكانت المشكلة أكثر تعقيداً في بقية الأقطار العربية، وبخاصة في المغرب العربي الذي حاولت فيه الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية سلخه عن هويته العربية والإسلامية وإلحاقه بفرنسا واعتباره أرضاً فرنسية. كان هذا الصراع سياسياً وثقافياً واجتماعياً وقومياً من أجل التحرر الوطني واسترداد اللغة القومية العربية كلغة رسمية في التعليم والإدارة مجسدة لهوية عربية حديثة على طريق الاستقلال والحرية وتقرير المصير وبناء الدولة الوطنية العربية الحديثة. لم يكن النضال الوطني يبتغي التحرر من الاحتلال فقط، وإنما كان يعني إلى جانب ذلك الارتباط بالوطن العربي عن طريق التعريب والتحرر من فكرة التغريب الذي كان الفكر الاستعماري يجاهد لبثها بين المواطنين العرب في المغرب العربي في المدارس العربية في الشمال الإفريقي، والمطالبة بجعل اللغة العربية لغة رسمية في التعليم(14). فيما كانت اللغة الفرنسية لغة المستعمر كلغة

محمود درويش

حديثة قد استقرت كلغة للثقافة الحديثة في التعليم العام في كافة مراحله. وكانت سياسة التعريب مثقلة بالإرث الذي تركه المستعمر، وقدرة العربية على أن تحل محل الفرنسية كلغة ثقافة حديثة. وانتصرت سياسة التعريب ولكنها أثرت على المستوى الثقافي العام بخلق مشكلة الصدام بين ثقافة حديثة لغتها فرنسية، وثقافة قومية عربية لغتها عربية، تبادلتا التهم حول مسؤولية كل منهما بالصدوع الثقافية والتدني الذي أصاب الثقافة نتيجة هذه الازدواجية اللغوية.

علوم اللغة العربية والتخلف الثقافي العربي:

إن وضع اللغات في سياقها التاريخي الصحيح على النحو الذي ذهب إليه المعتزلة هو البداية الحقيقية لدراسة الفيلولوجيا (فقه اللغة) المقارنة على أسس علمية، ولو أخذنا بنظرية المعتزلة في اللغة لما دخلت اللغة العربية في هذا المأزق الذي شطرها إلى لغتين لغة الكتابة المقدسة، ولغة الكلام الدارجة ولتغيرت حال معاجمنا، ولجرت قوانين الصيرورة على نحونا العربي والصرف العربي بما يقرب الفصحى من العامية(15).

وفقه اللغة هو العلم الذي اهتم به علماء العربية منذ وقت مبكر، ولكنه صار مبحثاً رئيساً من مباحث علم الكلام، وفلسفة اللغة أكثر منه بحثاً مستقلاً من بحوث اللغة العربية، كما أورد الدكتور صبحي الصالح في كتابه (فقه اللغة)(16). وقد عرفه (بأنه علم ذو منهج استقرائي وصفي يعرف موطن اللغة الأول وفضيلتها وعلاقتها باللغات الأخرى المجاورة والبعيدة الأجنبية، وخصائص أصواتها وأبنية مفرداتها وتراكيبها وعناصر لهجاتها وتطور دلالتها ومدى نمائها قراءة وكتابة)(17). ويبحث أيضاً في نشوء اللغة واللسان وتطور كل منهما، والحروف وأصواتها وانتظامها، ودرجة انخراطها في الكلمات والألفاظ للدلالة على معنى ما، وظروف تشكل الكلمات بالعلاقة بين الطبيعة والإنسان، ومن ثم يبحث في العائلات اللغوية وانقسامها، وقضية اللغة أهي قديمة أم هي نتيجة الاجتماع الإنساني تواضعاً وإبداعاً بسبب الحياة المشتركة والعقل البشري المكتمل بالممارسة المتفاعلة بين أفراد الجماعات البشرية، وموقع اللغة العربية بين لغات العالم. إن فقه اللغة بحث مستقل كل الاستقلال عن مناهج العلوم الأخرى، فيجب إقصاء التفكير الفلسفي عنه لئلا تجيء الأحكام فيه مطبوعة بالطابع الغيبي، أو ما وراء الطبيعة والمنطق الصوري، ولعل فقه اللغة في آثار علمائنا القدامى لم يأت بالكثير من الآراء الأصيلة لأنهم عدّوه جزءاً

لا يتجزأ من التفكير الفلسفي القديم(18).

لقد ساهم رفع علم اللغة إلى مستوى الميتافيزياء، وتغريبه عن الواقع المعاش وجعله عقيدة قومية وأيديولوجيا سياسية . ساهم . في زيادة اغتراب اللغة عن اللسان وعن الخطاب الثقافي وعن الناس المتكلمين باللغة. وأدى إلى ثنائية لغوية معيقة للتنمية في جميع مجالات الحياة، وكرس ثقافة اللغة على حساب مجالات الثقافة الأخرى. فهذا العلم في الأصل هو مجموعة من الأدوات والمناهج والطرق المعرفية لفهم نظام ائتلاف الأصوات، وتشكيل الحروف والكلمات والعبارات والجمل وصولاً إلى المفاهيم العامة لعمل اللغة واللسان، وما يتطلبه كل منهما من تقنيات النحو والصرف، والأقيسة والاشتقاق والقواعد. والأمر نفسه ينطبق على علم النحو الذي اعتبر علماً عقائدياً ومقدساً لا يجوز المساس به، وأية محاولة لإصلاحه، وتجديده لتيسير التعلم والكتابة بالعربية عدها المتشددون ممن يعتبرون أنفسهم كهنة النحو العربي مساساً بالمقدسات، وتهديماً للفكرة القومية وللموروث الديني وللثقافة العربية.

مع أن الجميع متفقون على أن علم النحو العربي شائخ، ويعاني من إشكاليات مانعة تقف في وجه انتشار العربية، كلغة ثقافة عالمية. لقد ظل علماء العربية حتى أكثرهم عقلانية كابن جني وأستاذه ابن فارس أسرى هذه المسألة، والتوفيق بين منطق اللغة في تطورها الإنسي، وبين نظرية علماء الدين بأن القرآن المكتوب والمنزل بالعربية هو كلام الله المنزل إلى الناس عن طريق جبريل إلى النبي، والذين قالوا بأن القرآن إلهام وتوقيف رباني تأتى للعرب دون غيرهم من الأمم، وظلوا مبهورين بكمال الألفاظ العربية، وفصاحة معانيها واكتمال بنائها وأساليبها الشعرية والنثرية، ومطاوعتها لمواكبة ركب العلم والثقافة والحضارة.

فأبو حيان التوحيدي يقول: لقد سمعنا لغات كثيرة وإن لم نستوعبها من جميع الأمم كلغة أصحابنا العجم والروم والهند والترك وخوارزم وصقلاب والأندلس والزنج، فما رصدنا لشيء من هذه اللغات نصوع العربية أي الفرج التي في كلماتها، والفضاء الذي نجده بين حروفها، والمسافة التي بين مخارجها، والمعادلة التي نذوقها في أمثلتها، والمساواة التي لا تجمد في أبنيتها، وإذا شئت أن تعرف حقيقة هذا القول، وصحة هذا الحكم فالحظ عرض اللغات الذي هو من أشدها تلاحياً وتداخلاً وترادفاً وتعاضداً وتعسراً وتعوصاً، وإلى ما بعدها من هو أسلس حروفاً، وأرق لفظاً، وأخف اسماً وألطف أوزاناً وأحضر أعياناً، وأجلى مخرجاً وأحلى مبهماً...... إلى أن تنزل إلى لغة بعد لغة ثم تنتهي إلى العربية فإنك تحكم بأن البعد

الذي في الغوامض والإغماض سرى قليلاً قليلاً حتى وقف على العربية في الإفصاح والإيماض)(19). وقال إخوان الصفا (إن اللغة العربية هي اللغة التامة، فاللغة العربية في اللغات مثل صورة الإنسان في الحيوان، وإن أحكم الكلام ما كان أبلغه، وأنفس البلاغة ما كان أفصح، وأحسن الفصاحة ما كان موزوناً ومقفىً)(20). وأدى التفضيل للعربية إلى الخلاف بين علماء العربية حول وجود الدخيل والمعرب في القرآن فمن معترف بوجوده ومن منكر له. يقول السيوطي في القرآن معرب، وقال آخرون لا دخيل وكل ألفاظه عربية. وقال أبو القاسم عبيد الله بن سلام، وهو يستعرض آراء الفقهاء. في وقوع المعرب (والصواب عندي تصديق القولين جميعاً وذلك بأن هذه الأحرف بأصولها أعجمية كما قال الفقهاء، ولكنها وقعت للعرب معرفتها بألسنتها، وحولتها من ألفاظ العجم إلى ألفاظها، فصارت عربية، ثم أنزل القرآن، وقد اختلطت الحروف بكلام العرب، ولغة العرب أفضل اللغات وأوسعها)(21).

وقد انتقل هذا الإعجاب بالعربية إلى الكتاب المعاصرين من علماء العربية، والمفكرين القوميين الذين رفعوا العربية إلى مرتبة مطلقة، وقالوا إنها لغة الله والناس والعقل والروح والفلسفة لغة فوق التاريخ لأمة خالدة، وقد نفوا وجود الدخيل أو المعرب في القرآن، بل هي عربية نقية مشتقة من الملأ الأعلى، ومن الروح العربية (كما قال زكي الأرسوزي في رسائله الثلاث حول عبقرية الأمة في لسانها). تحمل في ألفاظها رسالة الأمة الخالدة إلى العالم. مما أضاع الفرصة لتطوير نظرية لغوية عربية تاريخية ممتدة في الزمان والمكان مستوعبة للتراث اللغوي السابق له، ومتفاعلة مع الثقافة الحديثة ولغاتها، منفتحة لتتبوأ مكانها كلغة حضارة متصلة وثقافة حديثة.

وفي المقابل رأى بعض المفكرين العرب من الحداثيين، أن اللغة العربية هي الوحيدة في العالم التي ظلت كما هي كلماتها ونحوها وتراكيبها منذ أربعة عشر قرناً، وأنها ظلت خلال أربعة عشر قرناً أو يزيد هي التي تصنع الثقافة والفكر(22). عقل محصور في اللغة عقل سجين، وإشكالية التفكير اللغوي حقيقة وهي بحاجة إلى تحليل، فاللغة العربية التي ظلت تشغل هذا الحيز الواسع من الثقافة والفكر العربيين، وإن كانت تملك نسقها الخاص كمستوى ثقافي فهي خاضعة بشكل، أو بآخر لمجمل النشاط الاجتماعي والسياسي والثقافي والاقتصادي. ولا يمكن أن ندين العقل العربي

على أنه عقل لغوي، بل علينا أن نبحث في الشروط العامة التي شكلت هذه الظاهرة. لقد طغت سطحية قراءة النصوص، وضبط أواخر الكلمات على حساب عمق استيعابها، والربط بين جملها وفقراتها وإدراك هيكليتها الشاملة وعدم الاهتمام بالمعنى وعنصر الدلالة فيها(23). إذ لا يمكن التصدي للمشكلة اللغوية بصفة عامة ومعضلة المعنى بخاصة دون رصد اللغة وهي تعمل في سياقها الاجتماعي الأشمل، في النشاط الإجمالي الاقتصادي والسياسي والثقافي والعلمي، وهذا ما أردت التركيز عليه في هذه الدراسة.

إذن الشروط الحضارية والثقافية والسياسية هي التي جعلت العقل العربي السياسي والثقافي يتعامل مع اللغة العربية كهوية قومية وليس كلغة ثقافية وأداة معرفية، وأعادت تشكيل العقل اللغوي العربي الحديث، وهي شروط النهضة العربية والإصلاح الديني في مواجهة التخلف والاستبداد العثماني والشوفينية التركية القومية لحزب الاتحاد والترقي والغزو الاستعماري الأوروبي الغربي. والمقابسة والمثاقفة مع الحداثة الأوروبية وبخاصة الثقافة الألمانية الفلسفية والسياسية التي شكلت الوحدة الألمانية، جاعلة من اللغة جوهر القومية الألمانية. وكان لأفكار هردر وهمبولت التي تؤكد على شخصية كل لغة مختلفة بوصفها خاصية مميزة للأمة أو الجماعة التي تتكلمها، أهمية خاصة لدى المفكرين والمثقفين العرب النهضويين. (إذ تبرز دعاوى القرن التاسع عشر القومية القائمة على الهوية اللغوية) والأساس النطقي للكلام كأمر مشترك عند كل الناس، وما هو أكثر أهمية هو أن لغة الشعب المعين وتفكيره يتعذر الفصل بينهما. وينتقل همبولت(24) بمفهوم هردر عن التطور المتوازي للتفكير واللغة لمدى أبعد (فلغة الناس هي روحهم وروحهم هي لغتهم)(25).

وإذا كانت كل لغة عبارة عن ناتج لماضيها، فإن التفكير والإدراك يتحدان ويكونان قابلين للتوصيل من خلال اللغة فحسب، واللغة والتفكير يعتمد كل منهما على الآخر، ولكن الكلمات المقترضة من اللغات الأجنبية فقط يمكنها أن تبقى خارج النظام بحيث أن متكلمي اللغات المختلفة يعيشون جزئياً في عوالم مختلفة ولديهم أنظمة تفكير مختلفة. وهذا ما يشكل الأساس الفلسفي لمفهوم القومية. لقد كانت المواجهة مصيرية، معركة وجود وبقاء وتوكيد للذات أمام استراتيجيات الإبادة القومية ومحو الهوية، وتغيير الجغرافيا والتاريخ الذي تعمل تلك القوى الإمبريالية على تنفيذه في الوطن العربي. ونتيجة العلاقات غير المتكافئة في مجال الاقتصاد والتقنية والعلوم والمؤسسات

الحديثة للدولة والمجتمع، فإن التخلف النسبي قد أصبح مطلقاً. مما كان يعمق مشاعر التعصب القومي، والنزعات المتطرفة الدينية والشعبوية، التي تفترض لهذا التخلف أسباباً غيبية إلهية، أو مؤامرة وضعية، تحول دون انتصارنا واللحاق بذاك الآخر المتقدم علينا. فتدعو إلى ضرورة التخلص من التشبه به ومن منجزاته الحضارية والعلمية التي يصدرها إلينا أو نتعلمها ونقتبسها منه، وإلى ضرورة تطهير لغتنا من الكلمات والألفاظ والمصطلحات الأجنبية كسبيل للتحرر الوطني والقومي والديني.

إن صفاء أية لغة ونقاءها من المؤثرات الأجنبية هو خرافة مثل خرافة صفاء العرق أو الأمة، وهو من مخلفات النظريات العرقية الاستعمارية وأثر التعاليم التوراتية حول الشعب المختار اليهودي.

يرجع غنى اللغة أية لغة إلى كمية السلع المنتجة والمصدرة إلى العالم وحجم تجارتها في السوق العالمية، وعدد البحوث العلمية والمنجزات التكنولوجية، ودرجة التطور الصناعي والحضاري والثقافي، ومستوى التعليم وانتشاره والحريات العامة التي يتمتع بها الشعب والمؤسسات التمثيلية والمجتمع المدني وفعالية الرأي الحر والفكر الخلاق المبدع. وكما نرى فإن كل هذا مرتبط بالنظام السياسي والاجتماعي. وقضية الأصالة والمعاصرة وغيرها من قضايا الفكر العربي المعاصر تصبح في نظرنا قضايا ثانوية أمام معركة الديموقراطية في الوطن العربي(26). فلغتنا كما يقول الشاعر محمود درويش العائمة فوق تاريخ من الإنجازات الحضارية السالفة، تتخلف عن الحاضر، وإبداعاته وثوراته الذي فيه نحيا، ويجب أن تؤكد هويتها من جديد كلغة لثقافة عربية مبدعة لا مقلدة ولا متخلفة: (فهي لغة تموت مثل باقي منجزات ذلك التاريخ كما يموت أبناؤها وترمى في المعاجم، وهي آخر النخل الهزيل وساعة الصحراء، آخر ما يدل على الغابات)(27). استراتيجيات لمواجهة المشكلة اللغوية

إن حواراً حول المجاز اللغوي بين اللغويين والفلاسفة العرب في ضوء ما يحدث حالياً في مجال علم الدلالة وعلم النص وعلم المعاجم والتوليد المعجمي، أصبح واجباً ملحاً حتى لا يظل المجاز بصفته الوسيلة اللغوية الأساسية في توسيع المعنى والفكر بالتالي بعيداً عن متناول الفكر العربي الحديث(28). ومن يرد مثالاً فلينظر إلى القيود التي يضعها القيمون على الثقافة الدينية في استخدام المجاز لتفسير النصوص الدينية، إن إفراطنا في تحديد اللغة وتقنينها، لابد أن يؤدي إلى انغلاق الفكر.

اللغة منظومة علاقات تعبر عن أفكار وهي بذلك شبيهة بالكتابة كما يقول سوسور، والواقع الاجتماعي وحده هو الذي يمكنه أن ينشئ نظاماً لغوياً كما يرى لغويون آخرون . الواقع الاجتماعي . بكل نشاطاته وممارساته وإبداعاته. فهي مؤسسة اجتماعية ولا تكون ذات معنى إذا اقتصرت على فرد واحد أو على فئة من النخبة علمانية أو من حملة التراث، كما لا يمكنها أن تحدث تغييراً في الأوضاع العامة إلا من خلال تغييرها للعلاقات بين الأفراد، أي من خلال النهضة العلمية والاقتصادية والسياسية. واللغة عند ماركس هي تجسيد للأفكار أو جسد الأفكار، وهي ليست مجرد أداة لجعل الأفكار قابلة للانتشار (أي القيام بوظيفة التوصيل) بل هي الصورة الوحيدة لوجودها . أي الأفكار . في واقع الأمر. فاللغة لا تنقل الأفكار بحيث يزول عنها تفردها. ويسير طابعها الاجتماعي جنباً إلى جنب بوصفه كياناً منفصلا كما تسير الأسعار مع السلع جنباً إلى جنب، فالأفكار لا توجد بشكل مستقل عن اللغة. والأفكار التي تترجم من لغتها الأصلية إلى لغة أجنبية من أجل أن يتم تداولا أو أن تصبح قابلة للتداخل هي الأفكار التي تنطوي على تشابه أكبر، غير أن التشابه لا يكمن في اللغة بل يكمن في طبيعتها(29) أي طبيعة الأفكار المنقولة إلى اللغة الأجنبية، وترجمتها بشكل يعكس مضمونها الحقيقي لا التقريبي المؤول أو الذي تجري عليه عملية إعادة صياغة ليكون ملائماً لمقدرة هذه اللغة على عكسه والتعبير عنه بصورة مقاربة.

إن الدلالة كما يرى عالم اللغة الأمريكي بلومفيلد وهي دراسة المعنى اللغوي هي أقل جوانب علم اللغة خضوعاً للمعالجة العلمية، كما تفسر على أسس إمبريقية بشكل صارم..... إن التحليل الكامل لما تعنيه الكلمة، أو صيغة الجملة لابن اللغة يجب أن يشتمل على قدر كبير وغير محدود من المعرفة فوق اللغوية، ومن معرفة الكثير من المدركات والمشاعر والأفكار والعواطف والآمال والمخاوف الخاصة...(30). وهذه هي الثقافة التي تجعل لكل لغة مجالها المعرفي والدلالي، والتواصلي على نحو مختلف.

ومن هنا كان التعريب مسألة في غاية الخطورة على الثقافة والفكر العربيين، إذا لم يكن وفق سياسة مخططة ومبرمجة، تقوده هيئات متخصصة وخاضعة لرقابة جهة ثقافية ما أهلية أو حكومية؛ وسيؤدي إلى إغراق الساحة الثقافية العربية كما هو سائد الآن. وتزداد المنافسة التجارية بين دور النشر التي تتبارى في نقل الكتب المثيرة جنسياً وبوليسياً، والروايات الرخيصة التي تحكي عن الجريمة وأساليب ارتكابها، والفرار

من العقوبة، أو تلك التي تتحدث عن سبل الشطارة، والمهارة في جمع الثروة بالرشوة والسرقة الخ.... ونقل الكتب التي يتعاظم الإعلان عنها في منظومة الاتصال والإعلانات الحديثة التي تريد الجهات الأجنبية، التي تخطط لتدمير ثقافتنا، تعميمها ونشرها لزيادة البلبلة في فكرنا وحدة المتناقضات الطائفية والإثنية في مجتمعنا. أو للترويج لسلعة معينة وخلق سوق جديدة للعولمة وأفكارها. لكي تجعل همومنا صدى وتقليداً لما تري تطبيقه من سياسات الهيمنة والإلحاق، فنفقد الرؤية الصحيحة لمشاكلنا السياسية، والاقتصادية وإشكالياتنا الفكرية.

لقد لعب انتشار التعليم وتعميم القراءة والكتابة في المجتمع، وتداول الكتاب، والصحافة، والإذاعة والتليفزيون دوراً أساسياً في التقريب بين الفصحى والعامية، وشكل علامة هامة على طريق التطور والتحديث للانتقال من الشفهية والرواية المنقولة إلى الكتابة والنصوص المدونة. بما يمكن من الكشف عن انعكاس تطور اللغة والتطور الاجتماعي . الاقتصادي، وعن انخراط طبقات وجماعات حديثة في عملية الانتقال هذه من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة. فالعربية التي أنزلها الاحتلال العثماني من وظيفتها الثقافية كلغة إدارة وثقافة إلى لغة تراثية ودينية، بجعله اللغة التركية هي اللغة الرسمية في الإمبراطورية وحوّلها لتصبح لغة شفهية تعلم في كتاتيب المساجد والمدارس الدينية الملحقة بها، ويتم تداولها شفهياً، لأن لغة الإدارة والتجارة والسوق والمدارس الرسمية هي التركية.

فتراجع تعلمها والكتابة بها لتصبح لغة أقلية قومية، لتسود الأمية في صفوف العرب في شتى أقطارهم. وهذا ما عزلها عن الحياة والنشاطات العامة وبالتالي عن النمو والتطور خلال تلك الحقبة. لكل ذلك فهي تحتاج إلى جهود حثيثة ومكثفة من المفكرين واللغويين وعلماء العربية والفلاسفة العرب وإلى ثورة منهجية تهدف إلى بناء مفاهيمي نحوي وصرفي ولغوي و قواعدي، لإعادة تأهيل العربية لتصبح لغة ثقافة حديثة.

إن ما اعتبره ماكس فيبر روح الرأسمالية وأرجعه إلى المسيحية البروتستانتية بما دعاه روحها التي أدت إلى نشوء الرأسمالية كنظام إنتاج في أوروبا الغربية يرى بعض نقاده، أنه يرجع بمكونه الرئيس إلى اللغات الحديثة التي ولدت من اللاتينية بعد أن أصبحت هذه اللغة لغة تراثية وحسب نتيجة انهيارات الإمبراطوريات (الرومانية والميروفنجية والجرمانية المقدسة....) وقد ترافق نمو هذه اللغات مع اختراع (غوتنبرغ) للمطبعة الحديثة 1440م، وانتشار الكتاب المطبوع آلياً بهذه اللغات مما أدى إلى اتساع السوق

وتداول الكتاب والتعليم باللغات الحديثة وعجل بتطوير اللهجات المحلية إلى لغات قومية في ألمانيا وإنكلترا وفرنسا، وساهم في نشوء ونمو ثقافاتها القومية الحديثة، وتقوية الصلات بين الأقاليم والإقطاعيات والإمارات التابعة للملوك، ودعم سياساتهم لإنشاء الدول وقيام الأمم الأوروبية الحديثة.

وهذا الحدث التاريخي في أوروبا الغربية ليس قانوناً عاماً، ولا خياراً وحيداً بل هو محض حدث تاريخي أوروبي أنضجته النهضة الاقتصادية والعلمية التي قادتها الطبقة البرجوازية الجديدة، وأوجد بالتالي الشروط لنشوء، ونمو وسيادة اللغات الأوروبية الحديثة. لذلك وكما أعتقد فلا خوف من أن تتطور اللهجات القطرية في الوطن العربي لتصبح لغات لقوميات جديدة، قياساً على ما حدث في أوروبا. فواقع الأمر يشير إلى أن كل الاستعمالات الإشارية للغة تشير في الأساس إلى عالم واحد مترابط، وأن اللغات الموحدة المشتركة بفضل التقنين المعجمي لمئات الآلاف من الكلمات يمكن الاعتماد عليها بوصفها أدوات مفاهيمية قابلة للترجمة فيما بينها متاحة لكل الناس من خلال التعليم العام، وعقلنة العالم المرتبط بعضه بالبعض الآخر في سوق منظمة بشكل عقلاني، وبذلك تلعب اللغة دوراً توحيدياً إلى جانب عوامل الاقتصاد الأخرى(31).

لقد انصبت جهود المصلحين العرب الإسلاميين والقوميين النهضويين على إعادة اللغة العربية إلى الحياة، بأن تكون اللغة العربية لغة رسمية إلى جانب التركية، وأن تكون هي لغة التعليم الرئيسة في البلاد العربية، وجعلوا ذلك مطلبهم الرئيس في برامجهم الإصلاحية، وضرورة إنشاء المدارس الحديثة وعلى كل المستويات في الأقطار العربية، ونشر التعليم الحديث في جميع مراحل الدراسة من الابتدائي حتى الجامعي وفق المناهج المقتبسة من أوروبا الغربية. وترقية وإصلاح الكتابة بالعربية بالخروج من أساليب عصر الانحطاط، والعودة إلى التراث الأدبي والفكري والثقافي العظيم في مرحلة ازدهار، وتقدم وسيادة اللغة العربية كلغة علم وفكر وثقافة عالمية. وقد كان لهذه الاستراتيجية أثارها التالية على وضع اللغة العربية كمحور للثقافة العربية الحديثة، بعدما أثبتت أنها لغة حية قادرة على الاستجابة لمتطلبات الحداثة الغازية وعلومها وفنونها وثقافتها، وأغراضها الاقتصادية والتواصلية، فأصبحت عقيدة لدى الأجيال اللاحقة لم تستطع تجاوزها بعدما تبدلت الظروف والشروط، كي تغيّر من أولوياتها، فتضع برامج جديدة للانتقال من ثقافة اللغة إلى لغة الثقافة.

والخوف الذي ساد في صفوف النخب الإصلاحية الدينية والقومية من اندثار العربية الفصحى لصالح اللهجات المحلية التي سعى المستعمرون، وبعض الكتاب العرب إلى تأسيس مركز لها في الحياة اليومية بالكتابة بها (محاولة سعيد عقل في لبنان مثلاً) في الصحف والمسرح والشعر، وتشجيع استعمالها في الكتابة الروائية والأدبية، تلاشى بعدما فشلت هذه السياسة، وتراجع العاملون بها ولها وطواها التطور والتقدم في استخدام الفصحى على جميع الأصعدة.

ضرورة الانتقال من ثقافة اللغة إلى لغة الثقافة

إن جعل اللغة العربية لغة ثقافة حديثة يقتضي التحول من ثقافة اللغة، التي ما زالت تشكل أطرنا المعرفية والأسلوبية والمنهجية، إلى ثقافة الحداثة حيث تصبح اللغة العربية لغة الحضارة والعلم الحديثين وتنفض عنها أردية عصور الانحطاط والتخلف، وهذه قضية أساسية تحتم علينا أن نجعلها محور استراتيجيتنا التنموية الاقتصادية والثقافية، رافعة لانتقالنا من التبعية إلى التنمية المستقلة. ويشكل البناء الاستطرادي للواقع أحد الوظائف الأساسية للغة، وهو توفير إطار مفاهيمي مدرك بالعقل، لا يعتبر فيه الواقع الاجتماعي والعلاقات والكيانات والمعتقدات مسبقة التحديد.. بل ناشئة باللغة ومن خلالها. وهكذا يتم بناء مفاهيمنا عن الأشياء والأهمية أو المعنى الذي تحمله في حياتنا، والقيمة التي نضفيها عليها بصورة استطرادية أي التعرف عليها بالكلمات. وهو دور تأسيسي للفكر في حركته الإبداعية لإنشاء المعرفة.

لقد تكونت اللغات الأوروبية في فترة ممتدة لقرون عديدة متوافقة ومتفاعلة مع تكون النظام الاقتصادي الرأسمالي والدولة البيروقراطية الحديثة، ولكن هذا التطور لم يحدث في مناطق العالم الأخرى، وهذا يرجع بدرجة كبيرة إلى حقيقة أن البلاد التي تشكل العالم الثالث الآن قد اتصلت بالعلم الحديث عن طريق اللغات الأوروبية التي فضلاً عن ذلك ظلت زمناً طويلاً هي اللغات الوحيدة التي كانت تؤدي بها الوظائف الاتصالية المهمة هناك. وقد رأى سبنسر . 1894 . 1985م أن إدخال اللغات الاستعمارية في المجتمعات الإفريقية قد جمد الفرص أمام التنمية الوظيفية لكل اللغات الأفريقية تقريباً. ولذلك فإن اللغات المحلية قد تخلفت بالمعنى نفسه تماماً، وإلى حد كبير نتيجة للأسباب نفسها التي تخلفت بها المجتمعات التي تستعملها(32).

وفي اللغات القديمة مثل اللغة العربية

التي شهدت مرحلة نمو كانت فيها لغة الثقافة العالمية في العصور الوسطى يصبح التراث اللغوي بكل مقوماته ومكوناته عبئاً على الحاضر اللغوي، بخاصة إذا مرت مرحلة انقطاع وقطيعة بين لغة الثقافة هذه بعد انحدارها إلى لغة تراث وطقوس دينية، وبين الواقع السياسي والثقافي والاقتصادي الحديث، الذي جعل الأمة العربية بلا دولة مركزية واحدة، مجزأة مقطعة الأوصال، محتلة أراضيها من قبل المستعمرين، وما تزال بعض أقطارها تابعة متخلفة. تحاول إثبات هويتها عن طريق بعث لغتها وميراثها الثقافي القديم. محاولة أن تصوغ منه أيديولوجيا تعتقد أنها السبيل الوحيدة لاستعادة دورها الحضاري والثقافي السالف. والفرق بين الإيديولوجيا والعلم بعيد، فهي لم تستطع انطلاقاً من هذه الإيديولوجيا غير التغلب على أساليب عصر الانحطاط الكتابية اللفظية المصطنعة، بينما لم تنجز إلا تحولات محدودة على طريق الحداثة والتجديد العلمي والصناعي. ولذلك نرى القاموس العربي الموروث المتضخم بالأسماء والصفات والمترادفات، مسيطراً على مفرداتنا التي نحاول التعبير بها عن واقع جديد لا يمت إلى هذه الألفاظ بصلة إلا على سبيل المقاربة، فنتأول ونحاول اختيار ما هو أكثر ملائمة لاستخدامه في نصوصها الحديثة في الآداب والعلوم الأساسية والطبيعية والاجتماعية والإنسانية وإن كانت مفاهيمها الدلالية قد تغيرت، أو أضيفت إليها معان حديثة، ولكننا في معاجمنا ما زلنا نقتصر على محدداتها الموروثة. لنأخذ لفظ العبودية على سبيل المثال، فالعبودية كمفهوم كان يعني علاقة اجتماعية . اقتصادية . قانونية بين العبد ومالكه، تشكل محتوى نظام إنتاجي يقوم على عمل العبيد الذين يشتريهم ملاكهم من أسواق النخاسة، أو يقومون بتوليدهم لحسابهم الخاص من الإماء، ويربونهم للعمل كأدوات عمل وإنتاج في المزارع والمناجم والمراعي والحرف المتنوعة وفي البيوت وفي خدمات الجيش الخ....... نحن ما زلنا نستخدم مفهوم العبودية بدلالته الموروثة دون تأصيل وتأهيل حديث مع أن العبودية زالت من حياتنا ومن العالم منذ زمن ليس بالبعيد. الدلالة الجديدة تشير وتعني علاقة سياسية . اقتصادية . اجتماعية يجسدها مفهوم التبعية، أي الخضوع للمستعمرين، أو للدول المتقدمة صناعياً التي تهيمن على السوق العالمية، وعلى سياسات العالم وتجبرنا على الامتثال لهيمنتها ومصالحها الخاصة والعامة. بفرضها نمط علاقات قوة وتبعية، إما بقوة السلاح، أو بواسطة علاقات السوق والإنتاج على مستوى دولي. بحيث يكون وضع سكان المستعمرات أو من هم في مثل وضعهم

عبيداً. يعملون وينتجون في إطار علاقات إنتاج مفروضة بالإكراه الاقتصادي أو العسكري.

ونستخدم المفهوم أيضاً للتعبير عن العلاقات القهرية التي يقيمها الطغاة المستبدون ويفرضونها على شعوبهم التي يسلبونها السيادة، والحريات العامة والحقوق الأساسية للإنسان. ويفرضون قوانينهم بالحديد والنار بإخضاع شعوبهم لحكمهم الاغتصابي غير الشرعي، فيقتلون ويسجنون ويقمعون كل من يطالب بحقوقه وبحريته. فالناس هنا عبيد على وجه العموم في الممارسة والتطبيق، وإن كانوا أحراراً بحسب الدستور والقوانين، المعلنة. فالمطلوب إذن تحديث اللغة تحديث مفاهيمها ودلالته وتوسيع استخدام المجاز لتصبح لغة ثقافة حديثة.

العجز البنيوي عن إنجاز مشروع التعريب والتحديث

تظهر المجتمعات العربية التابعة عجزاً بنيوياً عن إنجاز مشروع التعريب والتحديث، فكيف يمكن للديمقراطية أن تنمو وللجماهير أن تشارك وتبدع في مجتمع عاجز عن النقد، والمشاركة نتيجة تفشي الأمية الكتابية والثقافية. فاللغات تتغير كلما تغيرت الحاجات الاتصالية التي تستخدم لإنجازها، فقد تتلاشى اللغات الثانوية، أو تنتحر بمعنى أنها تنتهي صلاحيتها من قلة الاستعمال. والذين يقولون علينا أن نكتب لغتنا نظيفة ونقية، وألا نخلط ونشوه عربيتنا بالاقتراض من لغات أخرى هم دعاة تخلف، ولذلك فعلينا الاشتغال بتوليد الألفاظ، وألا نظل نقترض ولا ندفع، وإلا فإن لغتنا مقبلة على الإفلاس. فالتحديث يعني أكثر من مجرد انقطاع عن الأشكال التقليدية، فهو يعني بشكل ما انقطاع التراث اللغوي القومي الشفهي عن العمل لعدم جدواه الاقتصادية، فيؤول إلى زوال تحت تأثير اتساع الكتابي الذي يربط الزمان بالمكان، والذي هو تنظيم ومعرفة بينما يتصاعد انتشار اللغة الكتابية، وقوتها الاتصالية مع التقدم عن طريق التفوق التجاري أو الصناعي. فلغة قريش الدارجة، ونتيجة سيطرتها على التجارة العربية صارت هي اللغة العربية لغة القرآن والشعر والأدب. كما صارت لغة الرابطة الهانسية التجارية في ألمانيا في القرنين الخامس والسادس عشر هي اللغة الألمانية.

إن التكيف اللغوي مرهون بالأوضاع الاقتصادية والعلمية وبديناميكية اللغة نفسها، ولذلك يتولد الضغط للتكيف في العلاقات غير المتكافئة بين البلدان المتقدمة الصناعية الرأسمالية والبلدان التابعة المجبرة على إنجاز تكيفها اللغوي حتى تستطيع استبطان عملية

التحديث الجارية في البلدان الأولى(33) ، وإلا خرجت من التاريخ بدون عودة. فوظيفة اللغة هي التي تحدد مدى انتشارها وصلاحيتها للعمل، فقد ظلت اللغة العربية لغة التجارة والدين والإمبراطورية حتى القرن الرابع عشر الميلادي، ثم بدأت تتخلى عن مركزها هذا لصالح لغات ولهجات إقليمية تولت مهمات فرعية أولاً، ثم أساسية بعد أن أصبحت لغة لطبقة حاكمة توصلت إلى السلطة واستقلت عن الخلافة العربية. فاللغة ليست عامل التخلف بل هي مظهره وتعبيره(34). الأمة تتكلم كما تفكر وتفكر كما تتكلم حسب قول المفكر اللغوي الألماني همبولت، وتحت تأثير تقدم الثقافة، ودينامية الأجيال وعبقرية الأفراد والعلاقات المتبادلة بين الأمم الحية تنمو اللغة.

الأصالة والتجديد

تعود خصوصية أية لغة، ونصاعة ألفاظها وفخامة معانيها، وجمال بيانها إلى شروط تطور هذه اللغة، وعمق تجارب الأمة الروحية، وإنجازاتها المادية والثقافية والحضارية في التاريخ والحاضر والمستقبل، وإلى أهمية الدور الذي تقوم به في الكفاح الدؤوب من أجل تحسين وتطوير الحياة الإنسانية لصالح الفرد والجماعة، بإنتاج أدوات إنتاج جديدة وتقنيات مناسبة واكتشاف القوانين التي تحكم الطبيعة والعلم بكل فروعه، بما يؤدي إلى تحرير الإنسان من الجهل والمرض والفقر والاستغلال والهيمنة، والاستعمار والعدوان، وفي هذا السياق يكمن تفوق اللغة أية لغة كانت.

فإذا كان الكهان في المشرق العربي في معابدهم هم الذين اخترعوا الكتابة المقطعية بالصور والأشكال ثم علموها من أجل حفظ أسرار الآلهة وكلامهم. فإن التجار هم الذين جعلوها وسيلة اتصال وتداول، ونشروها لتكون أداة سهلة للتواصل الحضاري والثقافي والتجاري، فاخترعوا الأبجدية والحروف، وطوروا أشكال الكتابة والخطوط لتسهيل عملية التبادل، وخزن المعلومات وقيام الدول. وإلى التجار الفينيقيين من الوطن العربي يرجع إبداع أول أبجدية معروفة في التاريخ.

(إن طريق اللسان والعقل (اللوغوس) والقول المترابط أي التبادل الشفهي، وطريق تبادل الأشياء والثروات المتحولة بسبب ذلك إلى سلع، وعند الشعوب التجارية كما عند الإغريق، والفينيقيين والحكايات التي يحكونها، وأيضاً اللغة الأكثر غنى وأكثر إرهافاً، ومعقولية اللسان، ومعقولية السلع تتواكبان وتتكاملان في الممارسة)(35). ثم أصبحت اللغة وسيلة الغنى الثقافي والمعرفي والفكري على أيدي الكتاب والشعراء والفلاسفة والفنانين والحكماء والأنبياء.

يمثل احتكار اللغة من قبل العلماء والنحاة أرستقراطية السلطة المعرفية، وديكتاتورية الاحتراف، بما يعطيهم من سلطة على الفكر والتعبير والإنتاج الثقافي. وقد يؤدي هذا إلى النمطية والقوالب المصنوعة والألفاظ الجامدة والأساليب المؤطرة. ويمهد لنشوء اللهجات المحلية العامية الشعبية التي تتمرد على هذه الصنمية اللغوية، ويجعلها عاملاً مفجراً وثورياً يتمتع بمرونة عالية للتعبير، والاتصال ولتسهيل الكتابة، وتوسيع دائرة المعاني والألفاظ، وفقاً لإيقاعها الخاص المعبر عن نبض الحياة اليومية، واستجابة لحاجات الناس والمجتمع الاقتصادية والاتصالية.

وهذا ما يجعل لغة الثقافة في خطر حقيقي أمام تكريس الانفصال السياسي، وتوطد الدولة القطرية، والتجزئة القومية التي تقيم حدوداً كتيمة تمنع التبادل الثقافي والاقتصادي العربي البيني في عصر العولمة والهيمنة الأمريكية الشاملة. وهو خطر يعيق بل لعله يمنع تحول لغتنا إلى لغة ثقافة رئيسة من ضمن لغات العالم المسيطرة على مجالات الثقافة الدولية، بالرغم من أنها إحدى اللغات المعتمدة في الأمم المتحدة كلغة عالمية.

إن سياسة التعريب التي تبنتها الدول العربية والتي ترى فيها كما يقول الدكتور محي الدين صابر بمعناها المباشر معنى سيادة اللغة العربية على ساحة الوطن العربي بما يوحد المشاعر العربية حول تاريخها وواقعها ومصيرها عاملاً جوهرياً على تحقيق الوحدة. فإن التعريب بمعناه الأشمل هو الذي يعطي هذه الوحدة مضمونها الحضاري المعاصر، ويعيننا على كسر طوق التخلف، للتحرر من أنواع التبعيات الثقافية والاقتصادية(36).

ولكن التعريب بدون إنتاج علمي عربي لن يؤدي إلا إلى مزيد من التبعية، والضياع اللغوي والتخلف الثقافي والحضاري. وهنا يجب التذكير لتوجيه الأنظار إلى الدور الكبير الذي تقوم به الصحافة والإعلام المسموع (من الإذاعات العربية) والمرئي من التلفزيونات والقنوات الفضائية العربية، التي تلتزم الفصحى أو اللغة الوسطى . بين العامية والفصحى . التي تكرست في الممارسة عن قصد لبعث الحياة في لغة الثقافة. كي تكون مسيرة ومفهومة وعصرية من قبل المشاهدين والمستمعين والقراء العرب وغيرهم، بما يكمل بل ربما يفوق النتائج التي أدت إليها استراتيجية اتساع وانتشار التعليم الحديث في الوطن العربي. ولكن التمايز كما تقول بعض الدراسات بين الفصحى والعامية يتزايد بفعل السياسات القطرية التي تعمل على ترسيخ

سيادة الدولة القطرية الانفصالية، التي تخضع لاستراتيجيات العولمة الأمريكية الثقافية، والتفكيكية لثقافتنا القومية ومطالبها بتعديل المناهج التعليمية، وساعات تدريس العربية الكلاسيكية، والقرآن والتاريخ العربي الإسلامي. مما سيزيد الهوة بين التراث اللغوي، وبين الحداثة الوافدة أو المفروضة، وهذا سيشجع الدعوات الشعوبية والعدمية القومية لجعل اللهجات العامية والإثنية لغات موازية للعربية في كل قطر، معتمدة في المسرح والصحافة والمواد الإذاعية والتلفزيونية، توقعاً وأملاً من النخب الأقلوية، بأن يفجر هذا الاتجاه اللغة العربية الفصحى، ويحولها إلى تراث مثل اللغة اللاتينية. مما سيؤدي إلى نشوء لغات حديثة من هذه اللهجات، كما حصل في أوروبا منذ القرن الرابع عشر الميلادي.

وأرى أنهم مخطئون في ظنونهم هذه، لأن اللغة العربية ليست لغة قطرية، ولا لغة تراثية، بل هي لغة الثقافة المتجددة في هذه الأرض منذ أن أصبحت سائدة بفعل العروبة والإسلام، أنها وارثة الحقل الدلالي اللغوي لكل الشعوب التي انضوت، وانصهرت في بوتقتها (لأن الإنسان الناطق فقط الذي يرتاب في الوقت نفسه في فعاليته الأساسية (النطق) لا ينسى الاجتماعي كيلا ينغلق البعد السوسيولوجي أمامه(37). فاللغة عامل تعزيز حاسم فيما يفكر فيه الناس، وكيف يتصرفون، وكان الغالب والأكثر أهمية في القومية فاللغة أداة تمكننا من التفكير والاتصال بأعضاء المجتمع الآخرين، وهي في الوقت ذاته عامل كبح أمام فهم وجهات نظر معاكسة للغة المرء الأم(38).

التنمية اللغوية وتحديث العقل العربي

الانتقال من ثقافة محورها اللغة إلى ثقافة عربية حديثة أداتها لغة عربية قد أعيد بناؤها النحوي والصرفي والعجمي لتحمل عبء وظيفة إيصال الفكر العربي إلى العالم بلغة الحداثة المعاصرة، هي مهمة راهنة تتعلق بالثورة الثقافية التي يجب إنجازها في إطار خطة التنمية الشاملة لتطوير الاقتصاد والسياسة والعلوم والتكنولوجيات والفنون في البلاد العربية.

والتحول من عقلية التبرير، والتقليد إلى عقلانية العلم، والإبداع، ومواجهة الإشكاليات الفكرية المعيقة، أو المانعة من التطور والتقدم، يعني الخروج من ثقافة التبعية التراثية، وثقافة الحداثة الغازية، إلى مفاهيم حضارية وثقافية عربية تعكس حقيقة مشاكلنا، وأهدافنا، ومشروعنا العربي الحضاري. وتفعيل إرادتنا في التحرر القومي كأمة لها رسالة، ولها دور تتطلع للقيام به على المسرح العالمي. وكفكر يسعى لبلورة مشروعه الحضاري، في مواجهة التبعية

والإلحاق والعولمة، واستراتيجيات الإمبراطورية الأميركية، والأيديولوجيا الصهيونية.

واستخدام إنجازات علوم الألسنة الحديثة في تطوير، وتحسين أدائنا اللغوي يجب ألا يحيل إلى مرجعيات أجنبية فحسب، ويغربنا عن منجزات تراثنا اللغوي، بل أن يعمق الصلة به عن طريقة تطوير مناهجنا الفكرية النقدية، التي هي السبيل لتفكيك، وتحليل ذاك التراث ووضعه في مكانه الصحيح كعلامات قاطعة، وواضحة على التطور والتقدم المنهجي والعقلاني والعلمي. وقد وضعنا بين قوسين إعجابنا وافتخارنا بمنجزاته إلى حين، كي نستبطن ونمتلك الأساليب والمنهجيات الألسنية الحديثة وفلسفة اللغة وعلومها المتقدمة. ولا نخاف على لغتنا من النقد والتطوير والتحديث كما يفعل بعض المتخصصين الذي ينصبون من أنفسهم أوصياء على التراث اللغوي، ويرفعون الصوت عالياً لحماية لغتنا من الضياع لمجرد صدور كتاب نقدي يدعو إلى مواجهة مشكلات محددة في النحو أو في التعريب أو في سياق المصطلحات الجاري التعامل بها............

خاتمة

فاللغة العربية لغة حضارة وعلم، وضياعها وانتحارها هو في بقائها جامدة، وعدم تفاعلها واشتغالها في الحضارة الحديثة كلغة حية، تستجيب لكل جديد في العلوم والثقافة الحديثين. وتفعيل اللغة يعني تفعيل آلياتها اللسانية بإعادة بنائها، وتطويرها لتكون في متناول أبنائها والآخرين الذين يريدون تعلمها والتعامل بها، بتيسير وتحسين وتطوير قواعدها والكتابة بها. بما لا يخل بخصائصها وطبيعة بناها التكوينية التي تمييزها كلسان عربي مبين. وهذه هي المهمة الصعبة، والرسالة التي يجب أن تضطلع بها مجامع اللغة العربية، وتكرس جهودها للقيام بها، والخطر الحقيقي الذي يهدد اللغات القديمة يأتي أساساً من الاختيارات السياسية والاقتصادية والثقافية المفروضة على المستوى الوطني والمحلي. وعلاقات التبعية المفروضة على المستوى الدولي، هي وراء الحروب بين اللغات، وتخبرنا عن حروب أخرى اقتصادية، وثقافية مستعرة وشديدة، تهدد بانحطاط لغات كثيرة، تنازلت عن دورها كلغات تداول، وتواصل ثقافي وتجاري وعلمي(39).

الهوامش

(1) موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) تأليف: ر.هـ.روبنز . ترجمة: د. أحمد عوض . عالم المعرفة . الكويت العدد 227 . 1997 م ص 193.

(2) د. محمد المنجي الصيادي . وثيقة صادرة عن وزارة التربية المغربية مؤتمر التعريب 1961 م ص 385.

(3) تقويم تجربة التعريب في المشرق العبي بحث ألقي في ندوة التعريب 1961 ص 201.

(4) الثقافة العربية وعصر المعلومات . مرجع سبق ذكره ص 36.

(5) اللسان والمجتمع هنري لوفيفر مرجع سابق أشير إليه من قبل.

(6) اللسان والمجتمع مرجع سابق.

(7) من القرآن إلى الفلسفة مرجع سابق 322 . 358.

(8) الحيوان الجزء 1 ص 76 نقلاً عن المناحي الفلسفية عند الجاحظ . علي بو ملحم دار الطليعة بيروت 1980 م ص 56 . 230

(9) نفس المرجع السابق ج 6 ص 280 بو ملحم ص 56.

(10) البيان والتبيين ج1 ص 88.

(11) تكون القاموس الفلسفي لدى الفارابي مرجع سبق ذكره ص 254 . 365.

(12) الماركسية عرض وتحليل . سليمان الخش وأنطون مقدسي . مخطوط.

(13) اللسان والمجتمع . مرجع سابق ص 304.

(14) التعريب ودوره في حركات التحرر في المغرب العربي . عبد الكريم غلاب ص 163. سياسة الاستعمار والإمبريالية هي طمس معالم الهوية القومية وفي مقدمتها اللغة هكذا عملت فرنسا في المغرب العربي، وشجعت بريطانيا في المشرق العربي على سيادة اللهجات المحلية. واعتبرت تحول تركيا الكمالية من كتابة اللغة التركية بالحروف العربية إلى الكتابة بالحروف اللاتينية ثورة شاملة. وقد أمر الجنرال ماك أرثر الأمريكي بعد احتلاله لليابان وفرض الاستسلام عليه في الحرب العالمية الثانية. باستخدام الحروف اللاتينية في كتابة اللغة اليابانية ظناً منه أن انعزالية اليابان وعدوانيتها المزعومة تعود إلى انعزالية اللغة اليابانية . الثقافة العربية وعصر المعلومات مرجع سبق ذكره ص 274.

(15) مقدمة في فقه اللغة العربية د. رمسيس عوض 83 . 92.

(16) فقه اللغة الدكتور صبحي الصالح ص 31 . 32.

(17) نفس المصدر السابق ص 32.

(18) نفس المصدر السابق.

(19) الإمتاع والمؤانسة . أبو حيان التوحيدي تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني.

(20) رسائل الإخوان جزأ 3 ص 10.
(21) نقلاً عن مقدمة في فقه اللغة دكتور رمسيس عوض ص 83.
(22) نحن والتراث د محمد عابد الجابري ص 26.
(23) الثقافة العربية وعصر المعلومات = مصدر سبق ذكره ص 269.
(24) عالم لغة ألماني . 1767 . 1835م.
(25) موجز تاريخ علم اللغة مرجع سبق ذكره ص 286.
(26) الحبيب الجنحاتي . التعريب ودوره مصدر سابق ص 390.
(27) مديح الظل العالمي.
(28) الثقافة العربية وعصر المعلومات . مرجع سبق ذكره ص 248.
(29) اللغة والاقتصاد كتاب عالم المعرفة الكويت . تشرين الثاني 2000م رقم 263 ص 13 . 14 ترجمة د . أحمد عوض مراجعة عبد السلام رضوان.
(30) موجز تاريخ علم اللغة . مرجع سابق ص 342.
(31) اللغة والاقتصاد مصدر سابق ص 49.
(32) اللغة والاقتصاد ص 69 مرجع سبق ذكره.
(33) اللغة والاقتصاد مرجع سابق ص 220.
(34) نقد نقد العقل العربي . إشكاليات العقل العربي . جورج طرابيشي . دار الساقي 1998م.
(35) اللسان والمجتمع . هنري لوفيفر . مرجع سابق ص 342 . 347.
(36) التعريب ودوره مرجع سابق ص 76.
(37) اللسان والمجتمع مصدر سابق ص 69.
(38) مجلة المستقبل العربي عد أيلول 1992م كما يقول الكاتبان اليابانيان ياسوما كوروداو وتاتسوزر سوزوكي.
(39) مراجع مجلة الثقافة العالمية . العدد 129 . مارس . إبريل 2005م في أفول اللغات بقلم كارين فيليب ترجمة إلياس بلكا.

92

الخطيئة الأولى وكيف تبلورت في اللغات

عبد الرحمن غنيم

يُعَرَّفُ Abellio بأنه الإله الغالي لأشجار التفاح، وأنه الإله المحليّ لوادي قارون Garonne في فرنسا.

حين نعود إلى المعجم السلتي نجد abalo وaballo بمعنى تفاحة وaballon بمعنى بستان التفاح. ونستطيع أن نفترض أن اسم Abellio يعني لغوياً "إله التفاح". ولكنْ ما يصعب الجزم به هو الافتراض بأن هذا الاسم مركبٌ بدايةً من (Abeltlio) أو من (Ab-ellio). ففي الحالة الثانية تصبح كلمة abalo أو aballo مقترنة أيضاً باسم الإله اليو (ايل). وعندئذ لا بُدَّ وأن تستوقفنا دلالة المقطع (ab) في الكلمة، وماذا يعني بالضبط؟

عن "آب" يرد القول إنه "الشهر الثامن. ويسمّى أيضاً أغست، وهو قديم دخيل من اللاتينية وله صيغة تعريب أخرى أغسطس. أما آب فهو من البابلية بمعنى الغلَّة. وفي السريانية ôb أو هو اسم مشتق من جذر سامي مشترك، فهو في الكلدانية "آبو"، وفي العربية وغيرها من اللغات السامية "أبّ" و"آب"، ومعناه الغلال والمواسم والثمر

الناضج أو أبو الفواكه. والأبُّ لغةً: العشب والكلأ. قيل إنها من السريانية èbo وهو وهم. أخرج أبو عبيد في الفضائل لإبراهيم التميمي أنَّ أبا بكر الصديق سُئِلَ عن قوله تعالى: ﴿وفاكهةً وأبّاً﴾ فقال: "أي سماءٍ تظلُّني وأيُّ أرض تقلُّني إن أنا قلت في كتاب الله ما لا أعلم". وأخرج عن أنس أن عمر بن الخطاب قرأ على المنبر ﴿وفاكهة وأبّاً﴾ فقال: هذه الفاكهة قد عرفناها فما الأبّ؟ ثم رجع إلى نفسه فقال: إن هذا لهو الكلف يا عمر. وجاء في تاريخ سوريا القديم (أحمد داود . ص 23) "آب وآبو أحد الآباء العرب المقدَّسين الذي ما زال شهر آب يحمل اسمه". وفي المثل "بآب اقطف العنقود ولا تهاب" كناية عن تمام نضج العنب. و"بآب الجو عاب". و"آب" الأقنوم الأول في الثالوث المسيحي من السريانية âbo"(1).

ونستغرب هنا من أين جاء أحمد داود بفرضيَّة أن "آب" أو "آبو" هو "أحد الآباء العرب المقدَّسين"، ذلك أن دلالة التسمية تتضح جلياً من المقارنة بين دلالة أوغست الرومانية وآب، فما فرض المقابلة بين التسميتين العربية واللاتينية. فالكلمة اللاتينية جاءت من المصدر auge بمعنى "الأوج/القمة/ الذروة"، ومنها اشتقت augusto بمعنى: جليل/مبجل/ معظم/ مقدس. ولعلنا نجد أصلها في السلتية ouxs بمعنى فوق: ober. فهو، إذن أبو الشهور أو أبو الغلة أو أبو الفواكه. وهذا ما يفسِّر إعطاء الشهر اسم "آب" المماثل لـ âbo السريانية وأب العربية. ولكن ماذا عن الـ"أَبّ" سواء في اسم "أبليو" أو في قوله تعالى: ﴿وفاكهةً وأبّاً﴾.

يبدو أنَّ مؤلِّفي المعاجم العربية اقتنعوا بأنَّ "الأبَّ" هو: العشب رطبه ويابسه. يقالُ: فلانٌ راع له الحبَّ، وطاع له الأبُّ: زكا زرعه، واتسع مرعاه(2). ولكنَّ الحَبَّ يدل على الغلال من قمح وشعير وبقول مختلفة، ولا يَدُلُّ على الفاكهة بالضرورة. ولغةً الحَبُّ: ما يكون في السنبل والأكمام كالقمح والشعير والبزرُ وما يشبه الحب في شكله. فيقال: حبَّات العقد، وحبَّ الغمام، وحبَّ المُزْنِ، وحبَّ قُرّ: البَرَد. واحدته: حَبَّة (ج) حبوب(3). والحِبَّة: بذور العشب والبقول البريَّة. وفي حديث أهل النار: "يخرجون من النار فينبتون كما تنبت الحبَّةُ في حميل السيل". والحبوب المختلفة من كل شيء(4). فالأصلُ في الحبَّة إذن أنها البذرة. وهذا ما يوجب التمييز بين بذورٍ وثمار. ولنلاحظ أنه بينما تعتبر كلّ الفواكه ثماراً، فليست كل الثمار فاكهة بالمقابل.

وعليه، يظلُّ من الممكن التمييز بين الفاكهة والأبّ، دون اللجوء إلى العشب، خاصةً وأنَّ الفاكهة طعام الإنسان بينما العشبُ طعام الحيوان. وعندئذٍ، فإنَّ الأبَّ ثمارٌ أرقى من الفاكهة أو هي سيِّدة الفاكهة، فيكون ذكرها تمييزاً من جنسِهِ

وليس تمييزاً عن جنسه، والاحتمالُ وارد في الحالتين. فالزيتون مثلاً لا يصنَّفُ فاكهةً، وهو من الثمار المميَّزة، كما قد يصعب تمييز النُقْل بأنواعه . أو في معظمها . على أنه فاكهة. وربما كان القصب (قصب السكر) ينتمي إلى "الأبّ ُ" وليس إلى الفاكهة، واسمُهُ في حدِّ ذاته قد يكون دليلاً على ذلك. ويبقى بعد ذلك أنه إذا كان تعبير الفاكهة لا يكفي للدلالة على كل أنواع النعم التي أعطاها الله للإنسان، فإنَّ "الأبَّ" قد يعني الثمارَ بشكل عام أو الغلال بشكل عام، وهذا ما يعيدنا إلى معنى شهر آب على أنه "أبو الغلال". وحتى رزق الأنعام في المرعى مسخَّر بدوره للإنسان.

في ضوء هذا الاستنتاج يمكننا العودة على كلمة aballo السلتية التي تعني التفاح، على أن دلالتها في الأصل هي "ثمرة الله" أو "فاكهة الله". وهذا ما يرجِّحُهُ تشديد الـ P في الكلمة الإنجليزية المعبِّرة عن التفاح appleفهي (أبّ إل)، وفي الألمانية apbel.

ولعلَّ الأساس في هذه التسمية هو الاعتقاد بأنَّ الشجرة التي طلب من آدم وحواء في الجنة عدم تناول ثمارها هي التفاح. ومن الطبيعي عندئذ أن تُسمَّى هذه الشجرة أو الثمرة باسم "ثمرة الله" (abellio). ولعلَّ ما يُدَلِّلُ على صحة هذا الاستنتاج أن يُعطى الشيطان الذي أغوى آدم وحوَّاء وأزلَّهما اسم "إبليس". وإبليس رأس الشياطين والمتمرد(5). ويرى البعض أنه على الأرجح من اليونانية dhiavo lefs: نمام: كاذب. وقد اشتقَّ السجستاني في "غريب القرآن" إبليس من أبلس أي يئس. ويُسَمَّى أيضاً بلأز. وهو دخيل قديم من الفارسية: الشرير(6).

وإذا كان المقطع dhia في اليونانية يعني "إلهاً"، فإن كلمة vloefs يمكن أن تقابل بكلمة (بَلَفَ) بمعنى: خَدَع فهو بلأَف. وهي من كلمة bluff الإنجليزية(7).

ونحن نجد كلمة dia bolico في الإيطالية بمعنى: شيطاني/ جهنمي/ شرير. أي إبليس، بينما وهذا من غرائب المصادفات نجد كلمة fulvo التي تشبه كلمة (بلف) تأتي بمعنى أصفر محمرّ وهو ما يشار به عادة إلى لون التفاح.

وفي اللغة الفرنسية تأتي كلمة diable بمعنى: شيطان /عفريت وكلمة diabolique بمعنى: شيطاني، وهو ما يرجِّحُ أن اسم الشيطان (إبليس) اشتق من اسم التفاحة. وإذا كانت مهمة الشيطان هي الوسوسة أو تزيين الخطيئة، فإنَّ الكلمة الإيطالية المعبِّرة

عن هذه المهمة هي abbellire. بينما نجد في الفرنسية أن مغريات المرأة أو إغواءها تعبِّر عنه كلمة appas بينما الطعم أو الشرك أو الخديعة تعبر عنه كلمة appat، وكأنَّهُ في هذه الكلمات تجري الإشارة إلى الـ"أبّ app" الفاتن الذي تسبب في طرد الإنسان من الجنة.

ومن المؤكد أنَّ هذا الـ"app" كان جميلاً: bello بالإيطالية. ولذلك فإن لا غرابة في أن تجد تعبيرات إنجليزية مثل apple of love ويعني: البندورة (تفاحة الحب)، أو apple of the eye بمعنى: حدقة العين، أو apple of my eye أي قرَّة عيني. ولكن هذا كلَّه لا يمنَعُ من تذكر أن تلك الفاكهة كانت السبب في معاقبة أبوينا، وهذا ما يدلَّ عليه تعبير apple adam,s أي تفاحة آدم/ عقدة الحنجور. وكأنَّ هذه هي علامة دائمة تلازم الإنسان للدلالة على تلك الخطيئة الأولى. التي استدعت ظهور كلمة folle لتعني مجنون/ معتوه من follia. بمعنى: عته/ جنون/ هيام: حيث استوى الهيام بالثمرة المحرَّمة مع الجنون. وهذا هو الخطأ fallo الذي ارتكبه الإنسان وهو فرح سعيد felice.

وقد اكتشف الإنسان خطيئته بمجرد سقوط شعر جسمه مما جعله يشعر بعريه. وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية بكلمة pelade وفي الإنجليزية بكلمة alopecid وفي الإيطالية بكلمات: pelare و depilare وpelatura، وحيث الجلد أو البشرة تُسمَّى Pelle والشعر pelo. وعندئذ، كان لا بُدَّ للإنسان من أن يرثي لنفسه (بالإيطالية deplorare) بعد أن أتلف أو أفسد deperire حياة الدعة والطمأنينة التي كان يعيشها في الجنة.

ومع أننا لا نعتقد أن آدم كان يمتلك ما يحزمه في رحليه، إلاّ أننا نلتقي مع كلمة abbalaire الإيطالية بمعنى: يحزم/ يلف/ يطوي لتكمل المشهد.

وعندئذ، كان على آدم أن يطلب المغفرة. وتعبر عن ذلك الكلمة الإنجليزية apply والإيطالية appello والفرنسية apple.

وهانحن نكون قد بدأنا بكلمة apple بمعنى تفاحة لتنتهي بكلمة apple بمعنى توسُّل أو رجاء. وهذا ما يجعلنا بالنتيجة ندرك دلالة التعبير الإنجليزي apple of discord بمعنى مثار النزاع. فالتفاحة أو "ثمرة الإله" هي المشكلة، ونقول "ثمرة الإله" لأنَّ التفاحة . كما نعرف . لا تتسبب في سقوط شعر الإنسان، فمن الممكن إذن أن تكون الثمرة المقصودة هي غير التفاح.

ولعلَّ هذا ما جعل الفرنسيين يهجرون كلمة abalo السلتية ليعتمدوا كلمة pomme اسماً للتفاح، وما جعل العرب بدءاً من الكنعانيين يعتمدون كلمة "التفاح". ومثلما يقرن العرب بين التفاح وحمرة الخد (التفتيح)

كذلك فعل الفرنسيون باعتماد كلمة pommette بمعنى: خد أو وجنة، وإن كنا لا نعرف على أي منهما: الخد أو التفاحة أطلقت التسمية أولاً. كما أن ظلال الأسطورة المتعلقة بخطيئة الإنسان الأولى تلقي ظلها أيضاً على التسمية الفرنسية حين نجد كلمة pomme بمعنى أبله أو سخيف، في نوع من الإدانة للإنسان المخدوع. ثم إن كلمة pomme هذه تبدو مشتقة من استدارة التفَّاحة. وهذا ما يتضح من كلمة Pommeau بمعنى الكرة الصغيرة في طرف مقبض السيف أو العصا أو المظلمة. وهي تسمية قائمة أيضاً في الإنجليزية في صيغة pommel of sword بدلاً لكلمة apple في التعبير نفسه، مثلما يتأكد معنى الاستدارة في تسمية البطاطا بأنها pomme de terre.

وإذا كان الشعراء يتبعهم الغاوون، ويجري الحديث عادة عن شيطان الشعر، فإن القصيدة poème بالفرنسية وpoem بالإنجليزية يبدو أنها استحدث اسمها من اسم التفاحة، وربما بسبب التدوير في الشعر، أو لما فيه من زخرفة pomme أو لكونه مصفاة (الكلام) pommelle.

إن الاستنتاج الذي نخلص إليه من العرض السابق هو أن أسطورة الخطيئة الأولى كانت معروفة لدى الشعوب الهندو . أوروبية منذ بعيد، وقبل أن تعرف من خلال التوراة، وهو ما ثبت أيضاً من النصوص السومرية المكتشفة حديثاً وما تضمنته من معطيات ونقوش حول هذه الأسطورة. وبالطبع، فإن وجود الإله السلتي أبليو كإله لأشجار التفاح يدلّ بدوره على أن السلت كانوا يعرفون هذه الأسطورة، وربما كانوا هم من تقلدها إلى الشعوب الهندية . الأوروبية، وإن كان تغلغلها في مفردات اللغات يعني علاقة أكثر عمقاً في التاريخ.

قد يطرح السؤال: وماذا عَنْ هذه الأسطورة بالنسبة للثقافة العربية؟

ونجيب: إن اسم "إبليس" أولاً وكلمة "بلوة" ثانياً تكفيان للإجابة على مثل هذا السؤال. فكلمة (بلوة) تعني داهية أو مصيبة. ولغةً البلوى والبلوة الامتحان والاختبار والتكليف والمصيبة(8). وهذا ما حدث مع أبينا آدم عليه السلام وزوجه.

فالأسطورة يمكن أن تلخَّصَ في نهاية المطاف في كلمة "بلوة" أي "امتحان"، حيث نجح إبليس (الشيطان) في إغواء الإنسان.

يُعَرَّف التفاح بأنه ثمر شجر من الفصيلة الوردية له ضروب كثيرة. واحدته تفاحة. وأتفحه أعطاه تفاحاً. ومن سجعات

الأساس: "أتحفك من أتفحك". والمتفحة: بستان التفاح ج) متافح(9). ويرى شير أن التفاح معرب من الفارسية القديمة توبيا. ولغة: التفحة الرائحة الطيبة. وذكر أبو الخطاب أن التفاح مشتق منها(10).

لكنَّ تعدُّد المواقع الكنعانية التي اشتقَّ اسمها من التفاح في بلاد الشام يرجح أن التسمية كنعانية. فالتوراة تذكر "تفوح" من السهل الساحلي الجنوبي و"بيت تفوُّح" في منطقة الخليل وتفوُّخ Taphouè في وصية يهوذا وتفواح tephouaka فيما تدَّعي أنه جبل أفرايم، ويسميها سفر المكابيين الأول طيفون(11). كما يرد ذكر التفاح في نصوص أوغاريت الكنعانية.

وما هو غريب أنه حين ذكر التفاح في التوراة، فقد ورد تحت اسم "اللفاح". يرد في التوراة القول "ومضى رأوبين في أيام حصاد الحنطة فوجد لفَّاحاً في الحقل وجاءَ به إلى ليئة أمه. فقالت راحيل لليئة أعطيني من لفَّاح ابنك. فقالت لها أقليل أنك أخذت رجلي فتأخذين لفَّاح ابني أيضاً. فقالت راحيل إذاً يضطجع معك الليلة عوضاً عن لفَّاح ابنك" (تكوين 14 . 30/15). وفي "وصيَّة يسَّاكر" يقول: "ولدتُ الابن الخامس ليعقوب، مقابل اللفَّاح. وكان أخي رأوبين قد جلب في الواقع لفاحاً من الحقول، فاستولت عليه راحيل التي كانت قادمة نحوه. فأخذ رأوبين يبكي فخرجت أمي ليئة عند ساعه. وكان اللفاح تفاحاً معطراً تنتجه أرض آرام في وادٍ مسقي. فقالت راحيل: "لن أعطيك إياها لأنها تقوم عندي مقام الأطفال. لأن الرب ازدراني ولم أنجب أطفالاً ليعقوب. والحال أنه كان يوجد تفاحتان، فقالت ليئة لراحيل: "ألم يكفك أنك أخذت زوجي حتى تريدين أخذهما مني أيضاً" (وصية يساكر 2 . 1/7) وبعد "كلام النسوان"، يقول النص: "عندها ظهر ملاك الرب ليعقوب وقال: "ستلد راحيل ولدين، لأنها احتقرت الفعل الجسدي واختارت التعفف". ولما لم تكن أمي ليئة قد أعطت التفاحتين مقابل هذا الفعل الجسدي لكانت أنجبت ثمانية أطفال. لكنها لم تنجب سوى ستة، أما راحيل فقد أنجبت ولدين لأن الرب زارها إذ أخذت اللفاحين. فقد رأى في الواقع أنها كانت ترغب بمضاجعة يعقوب من أجل الحصول على الأولاد وليس حباً بالرغبة. لأنها في الغداة امتنعت عن يعقوب من جديد. وهكذا استجاب الرب لراحيل بسبب اللفاح. ذلك أنها على الرغم من أنها اشتهتها لكنها لم تأكلهما، بل حملتهما إلى بيت الرب وقدمتهما لكاهن العلي الذي كان يوجد في ذلك الوقت" (وصية يساكر 1 . 2/5).

ونلاحظ في هذا النص على قِصَرِه:

1 . أنَّ اللفَّاح تحوَّلَ إلى تفاحْ.

2 . أن اللفَّاح (بالجمع) تحوَّل إلى تفاحتين فقط.

3 . أنه كان هناك بيت للرب وكاهن للعليّ، مما يعني أن دين إبراهيم (الإسلام) كان موجوداً مما يخالف أسطورة الاختيار الإلهي لبني إسرائيل.

أما عن تحوُّل اللفاح إلى تفاح، فإنَّ المعاجم العربية تعرف اللُّفَّاح بأنه "نبت عشبيٌّ مُعَمِّر سام طبيٍّ من الفصيلة الباذنجانية، ويُسَمّى البيروح ينبت بريَّاً في بعض أنحاء الشام"(12) فكيف تحوَّل "اللفَّاح" التوراتي إلى تفاح أو العكس؟

هذا سؤال برسم مدوِّني التوراة.

ويعقِّب محقِّقا التوراة المنحول على ما جاء في وصية يسَّاكر بالقول: "كان اللفَّاحُ يعتبر كمهيِّج للشهوة. لكن راحيل لم تأكلها بل قدمتهما لله. والشكل غريب عن النصِّ التوراتي"(13).

إنَّ غرابة شكل هذه القصّة عن النصِّ التوراتي قد يفسرها أنَّ الكاتب أراد معارضةَ الأسطورة البدئية عن الخطيئة الأولى، بتقديم راحيل كنموذج مختلف عن آدم وحوَّاء. ولهذا السب كان لا بُدَّ وأن يتحوَّل اللفاح إلى تفاحتين بما يرمز بالنتيجة إلى آدم وحواء. وقد يعني هذا أنَّ اللفَّاح السام وليس التفاح هو الثمرة التي تناولها آدم وحواء في الجنة وتسببت في سقوط الشعر واكتشاف العري، أما رحيل فكانت أذكى من ذلك إذا أعادتهما "إلى الرب" عبر كاهن العلي الذي كان موجوداً في ذلك الزمان، واختفى فقط حين أراد اليهود له الاختفاء.

إن ظلال الأسطورة السلتية الهندو . أوروبية تعكس نفسها أيضاً على أسطورة الملائكة الساقطين التي هي أسطورة يهودية بحتة أريد من خلالها التشهير بالعناقيين الرفائيين (السلت). فقد كتبوا على لسان أخنوخ أنه بعد أن رفع التماس الملائكة الخاطئين إلى السماء، متخذاً له موقعاً عند مياه دان، قال: "وهكذا رأيت أحلاماً، وظهرت لي رؤىً (ورفعت) أجفاني نحو أبواب (المعبد السماوي) فرأيت رؤى عقاب.. وقال لي صوت: "حدث أبناء السماء لكي تردهم". وعند استيقاظي، ذهبت لأراهم، وكانوا كلهم مجتمعين، جالسين يبكون، في أبلمابيم abelmaim الواقع بين جبل لبنان وجبل سنير"(14).

وفي تحقيق كلمة "أبلمابيم" في سياق هذا النص، يقول المحققان: أبلمابيم في اليونانية "إبلساتا" وفي الأثيوبية "أبلسبيل". والتعديل مفروض في وصيَّة لاوي وبخاصة "أبلماووم" الموافق لـ"أبلمابيم" في الجزء الآرامي من هذه الوصيَّة. والناحية مسمَّاة في الأخبار الثاني وهي مطابقة لعبل بيت معكة في ملوك الأول، وهي تقع تحديداً جنوب غرب الحرمون. ويستدعي الاشتقاق اللفظي لها فعل عبل، أي "أعول". ولهذا تبيِّن وصيَّة لاوي أن لاوي

يبكي في هذا الموضع على خطايا البشر،وتستبدلها آيتنا بالنواح على الساهرين(15). ولكن في موضع آخر وحول "أبلمائيم" يقول المحققان "ونجد اسم هذه المحلة في الجزء الآرامي من وصية لاوي المكتشف في المغارة، في قمران ودون شك في أخنوخ الأول، وتقرأ في المخطوطات اليونانية لوصية لاوي "أبلماؤوم"، "أبلمؤول" أو أيضاً "إبلمؤول"، الأمر الذي يدفعنا للتفكير بـ"أبلمحولا" جنوب بيسان"(16).

واضح في تسميتي "إبلساتا" و"أبلسييل" أننا أمام اسم "إبليس" في الأسطورة البدئية، وهو اسم للشيطان ليس معتمداً عند اليهود بهذا الشكل. وأما في اسمي "أبل مايبم" . وسواء كان هو عبل بيت معكة أم لا . و"أبلمحولا" فنحن أمام مثالين من أمثلة عديدة تدلل على أن إله التفاح السلتي abellio كان معروفاً في بلاد الشام.

ونحن نلتقي في جنوب لبنان أيضاً مع بلدة تحمل حتى يومنا هذا اسم "عين إبل". ولا نظن أنَّ المقصود بـ"إبل" هنا هي الإبل = الجمال.

وهناك (وادي إبل) وهو وادٍ صغير يقع في جبال القدس إلى الجنوب من قرية بيت سوسين، وينضم إلى وادي الصرار شمال شرقي قرية سجد مباشرة(17).

ومن المواقع الأكثر أهمية أبيلا abila. وهي مدينة سورية قديمة تقع في وادي بردى عند سفح السلسلة الشرقية لجبال لبنان. ويرجح البعض أن اسمها مأخوذ من اللفظ العبري "آبل" ومعناه برج [لكن اسم أبليو السلتي يستوجب إعادة النظر في مثل هذا الاستنتاج]. وكان أبيلا إحدى المدن العشر "ديكابوليس" وعاصمة الولاية الربعية "أبلية" أو "أبيلينة". ويرجح أن يكون الموقع الحالي لهذه المدينة "سوق وادي بردى" أو أنها كانت قريبة من هذا الموقع(18). وكان حكام ولاية أبلية Abilina يقطنون في بعلبك(19).

وكانت هناك مدينة في شمال إفريقيا مقابل جبل طارق، حملت اسم أبيلا apyla، وكانت مركز وكالة تجارية للفينيقيين. وأطلق عليها العرب اسم "سبتة" تحويراً لاسمها الروماني(20).

كما توجد في قضاء صافيتا في سورية قرية تحمل اسم "أبُّولة"(21). وثمة بلد قرب البصرة في العراق يحمل اسم "أُبُلَّة"(22).

ومن المواقع الأخرى التي قد تكون لها صلة باسم "أبليو" و"بيلي" موقع (بَلِّة) وهو

اسم مكان قرب نهر الأبرش في خراج قرية بعمرا في سوريا(23). وكذلك (خربة أبي بلّة) قرب طولكرم، وهي موقع أثري.

والآن، لنعد إلى نقطة البداية. فقد كان أبليو إلهاً محلياً لوادي قارون في فرنسا. واسم (قارون) يذكرنا بالطبع بصاحب الغنى الأسطوري قارون المذكور في القرآن الكريم على أنه كان من بني إسرائيل، ولكنه كان ثاني ثلاثة يمثلون الطغيان. وهم فرعون وقارون وهامان. وهناك بحيرة في منخفض الفيوم في مصر تحمل اسم قارون، كما يوجد بجوارها معلم أثري يحمل اسم "قصر قارون".

وفي المنطقة الواقعة جنوبي جبل الشيخ، وحيث تدور الأحداث الأسطورية التي أشرنا إلى جانب منها نقلاً عن "سفر أخنوخ"، يوجد نهر يحمل اسم القاروني. فبعد أن يجمع نهر بانياس مياه وادي قنيا ومياه ينابيع بانياس إلى الجنوب الغربي كي يصب في منخفض الحولة. وبعد أن يقطع مسافة 10 كم يلتقي بنهر اللوان "الأفضل تغذية" من بين الفروع الأربعة التي تشكل الأردن. ويصادف هذا المجرى الموحَّد، على مسافة ليست بعيدة عن المقرن، رافداً آخر أيمن هو نهر القاروني. ويأتي نهر الحاصباني وهو الأكثر طولاً من الأنهار الأخرى ليلتقي بالأردن جنوب المقرن السابق بحوالي 600 متر(24). وهناك نهر آخر يحمل اسم (قارون)، وهو التابع الوحيد الذي يصب في ضفة شط العرب اليُسْرى، ويلتقي في شط العرب إلى الجنوب من البصرة بنحو 20 ميلاً بالقرب من مدينة المحمرة (خور مشهر)(25)..

هوامش

(1) ياسين عبد الرحيم، موسوعة العامية السورية، ص 87.
(2) المعجم الوسيط، ص 1.

(3) المصدر نفسه، ص 151.
(4) المصدر نفسه، ص 151.
(5) المصدر نفسه، ص 3.
(6) ياسين عبد الرحيم، م.س، ص 95.
(7) المصدر نفسه، ص 238.
(8) المصدر نفسه، ص 240.
(9) المعجم الوسيط، ص 85.
(10) ياسين عبد الرحيم، م.س، ص 335.
(11) اندريه دوبون وزميله، التوراة المنحول، ص 300.
(12) المعجم الوسيط، ص 832.
(13) اندريه دوبون وزميله، م.س، ص 383.
(14) المصدر نفسه، ص 35.
(15) المصدر نفسه، ص 123.
(16) المصدر نفسه، ص 347.
(17) د. أديب باغ، الجولان، ص ص 196 . 197.
(18) مصطفى مراد الدباغ، الجزيرة العربية ج 2، ص 97.
(19) المصدر نفسه، ص 40.
(20) المصدر نفسه، ص 45.
(21) ياسين عبد الرحيم، م.س، ص 92.
(22) المعجم الوسيط، ص 3.
(23) ياسين عبد الرحيم، م.س، ص 239.
(24) د. أديب باغ، الجولان، ص ص 196 و197.
(25) مصطفى مراد الدباغ، الجزيرة العربية، جـ 2، ص 97.

100

نظريّة النَّصّ عند.. رولان بارت

(1915 - 1980)

أحمد الودرني

1 - أزمة العلامه
2 - نظرته للنص
3 - النص والأثر
4 - الممارسة النصيّة

ما النّصُّ في معناه الشَّائع؟ إنّه المساحة غير العاديّة للأثر الأدبيّ؛ إنّه نسيج من الكلمات الرَّاسخة في الأثر والمنتظمة على نحوٍ تُفضي فيه إلى معنًى محدَّد ووحيد إنْ أمكنَ. وبالرّغم من الطَّابع الجزئيّ والبسيط لفكرة "النّصّ" (وهو في الآخِر ليس إلاّ موضوعاً قابلاً للملاحظة بواسطة الحاسّة البصريّة)

فإنّ النّصّ يساهم في إفراز القيمة المعنويّة للأثر فهو خادمُه البسيط ولكنْ لا غنًى عن خدماته. ولمّا كان النّصّ تقريباً على صلة تكوينيَّة بالكتابة (النّصّ هو ما كُتِبَ) . لأنّ صورةَ الحروف ذاتها بالرّغم من أنّها تظلّ خطّيّةً إلاّ أنّها توحي أكثر من الكلام بتشابك النّسيج (النصّ يعني اشتقاقاً النّسيج) . فإنّه هو المولِّد . في الأثر . لضمان

الشيء المكتوب الّذي ينهض بوظائف صيانته وذلك من ناحية الثّبات والتّسجيل الدّائم الهادف إلى تجاوز ضعف الذّاكرة وأخطائها، وهو من ناحية أخرى تأكيدٌ لشرعيّة الحرف والأثر السّاطع الذي لا يمّحي للمعنى الّذي أودعه صاحبُ الأثر عن قصدٍ في النّصّ. إنّ النّصّ سلاح في وجه الزّمن والنِّسيان وخُدَع الكلام الذي سرعان ما يتراجع ويتلاشى ويتنكّر لنفسه. إنّ فكرة النّصّ مرتبطة بعالم بأسْره من المؤسَّسات: الشرائع، الكنيسة، الأدب، التّعليم؛ النَّصّ موضوع أخلاقيّ فهو المكتوب ما دام يشارك في العقد الاجتماعيّ. إنّه يُلْزِمُ ويَقْضي بأن نضعَه نصبَ العيْن ونحترمَه ولكنّه في المقابل يسمُ اللّغةَ بصفةٍ لا تقدَّر بثمن (وهي لا تنبثق عن جوهره) إنّها صفةُ "السَّلامة".

1) أزمة العلامة:

يمثِّل النص، من الناحية الابستمولوجيّة، ومن وجهة نظر كلاسيكية، قسماً من مجموع المفاهيم مركزها (العلامة)، لذلك ندرك الآن أن (العلامة) تمثل مفهوماً تاريخياً وأثراً فنياً تحليلياً (وحتى إيديولوجياً)؛ ففكرة النص تقتضي أن تكون الرسالة المكتوبة le message ècrit خاضعةً للتقطيع مثل العلامة: فمن ناحية يوجد الدال (الجانب المادي للحروف وتسلسلها في كلمات وجمل وفقرٍ وفصول) ويوجد من ناحية أخرى المدلول أي المعنى الأول والواضح والنهائي والمحدد بواسطة علامات تحمله. إن العلامة بالمفهوم التقليدي الفيلولوجي هي وحدة مغلقة يترتب على انغلاقها إيقاف للمعنى ومنع له من الحركة ومن الازدواجية ومن التطواف؛ كذلك الأمر بالنسبة إلى (النص) الكلاسيكي: يغلق الأثر ويقيده بحروفه ويوثقه كتافاً إلى مدلوله. إن دور الفيلولوجيا القديمة هو إعادة ترميم معنى النص المهدد بالتلاشي، لذلك مثّل (النص) في القديم مداراً لكل الاتجاهات التأويلية les ghermèneutiques، فعبر ترميم الدال يقع الوصول إلى التأويل المعياري للمدلول: النص يحمل اسم الأثر المسكون بمعنى وحيد، معنى "حقيقي" ونهائي. إن النص إذن هو هذه الأداة العلمية التي تحدد بنوع من التسلط قواعد القراءة السرمدية. إن هذا المفهوم للنص مرتبط بطبيعة الحال بميتافيزيقا الحقيقة mètaphysique de la vèritè. إن تاريخ (الحقيقة) و(العلامة) و(النص) يمتد على قرون، هو نضال من أجل "الحقيقة" باسم "معنى" ما ضدَّ "معنى" آخر؛ هي فصول من الحيرة والقلق والشك

أمام ضبابية العلامات وغموضها. إنه تاريخ دموي حينا وقاس أحياناً ربط بين الحقيقة والعلامة والنص؛ ولكنها الأزمة نفسها تطال القرن الأخير في مجال ميتافيزيقا الحقيقة (نيتشه) وتطال اليوم أيضاً مجال نظرية اللغة والأدب عن طريق نقد إيديولوجي للعلامة وذلك بتعويض (النص) الكلاسيكي المرتبط بأهل الفيلولوجيا القدامى بنص حديث. إن هذه الأزمة شرعت أبوابها اللسانيات نفسها. لقد صرفت اللسانيات (البنيوية)، بطريقة غامضة (أو جدلية)، لعنايتها العلمية إلى مفهوم العلامة (المقطعة إلى دال ومدلول) مما قد يوحي بأن ذلك ضرب من الانتصار لنوع من ميتافيزيقا المعنى. ولكن اللسانيات أجبرت، بالتسلط نفسه، جهازَ الدلالة l'appareil de la signification على التحرك والتفكك والانقلاب. ففي قمة اللسانيات البنيوية (في حدود 1960) بدأ كثير من الباحثين، غالباً ما أفرزتهم اللسانيات نفسها، في توجيه خطاب نقدي للعلامة وإعلان نظرية حديثة للنص (والتي تسمى في القديم "نظرية الأدب").

ففي عمق هذا التحول لعبت اللسانيات دوراً ثلاثياً باتجاه المنطق والشعرية والسيميولوجيا:

* اللسانيات/ المنطق: احتكت اللسانيات بالمنطق الذي صار مع كارناب Carnap وريسيل Russel وويتجنستن Wittgenstein عبارة عن لغة عودت الباحث على تعويض مقياس (الصحة) بمقياس (الحقيقة) وعلى إطِّراح كل لغة تحاكم المضمون وتتسلط على المعنى وعلى اكتشاف ثراء التحولات في أبنية الخطاب دقة واتساعاً. فقد نتج من خلال ممارسة الشكلنة على غرار أصحاب المنطق التعرف الكامل على الدال وعلى اكتفائه بنفسه وعلى مدى انتشاره.

* اللسانيات/ الشعرية: بفضل أعمال حلقة براق Prague وأعمال جاكبسون عاد إلى الضوء ثانية الكلام على الخطاب: فجزء كبير من الأدب انتقل إلى اللسانيات (على مستوى البحث إن لم يكن على مستوى التدريس) تحت اسم "الشعرية" Poètique (وهي ترجمة كان فاليري Valèry قد رأى فيها ضرورة) وأفلتَ بذلك من نوعٍ من المقاضاة لتاريخ الأدب الّذي كان يُنظَرُ إليه على أنَّه مجرَّد تأْريخٍ للأفكار والأجناس.

* اللسانيات / السيميولوجيا: إن السيميولوجيا علم جديد افترض دي سوسير قيامه منذ بداية القرن ولكنه علم لم يبدأ في

التطور إلا في حدود 1960 وقد سار أساساً، على الأقل في فرنسا، باتجاه تحليل أجناس الخطاب الأدبي؛ فاللسانيات تتوقف عند الجملة وتتيح بعناية وصفاً للوحدات التي تكونها (مركبات Syntagmes/ لفاظم monèmes/ صواتم phonemes) ولكنْ ماذا عساه يكون الأمر بالنسبة إلى ما وراء الجملة؟ ما هي الوحدات البنيوية للخطاب (إذا ما تخلَّيْنا عن التقسيمات المعيارية للبلاغة القديمة)؟ هكذا احتاجت السيميائية الأدبية إلى فكرة (النص) باعتبارها وحدة خطاب عليا أو أكثر عمقاً من الجملة التي تبقى من الناحية البنيوية مختلفة عنها: يقول تدروف عن فكرة (النص): "عن فكرة النص لا تقع في المستوى نفسه الذي تقع فيه الجملة [..] ففي هذا الاتجاه ينبغي أن يكون النص متميزاً عن الفقرة وهي وحدة طوبوغرافية من عدة جمل. فمثلما يمكن أن يتطابق النص مع جملة واحدة يمكن أن يتطابق مع كتاب بأكمله [...] إنه يشكل نظاماً لا ينبغي جعله مطابقاً للنظام اللغوي ولكن يجب إقامة الصلة بينهما، إنها صلة من التجاور والتشابه".

إنّ النص، من منظور السيميائية الأدبية الصارمة، يعتبر، في وجه من وجوهه، الوعاء الشكلي للظواهر اللسانية؛ ففي مستوى النص تقع دراسة علم مضمون الدلالة sèmantisme de la signification (وليس فقط المضمون الدّلالي للتواصل) والتركيب السردي أو الشعري. إن هذا المفهوم الجديد للنص القريب أكثر إلى البلاغة منه إلى الفيلولوجيا يريد في المقابل أن يكون متوافقاً مع مبادئ العلم الوضعي فيدرس النص في ذاته لأنه لا يمكن الاعتماد على أية إحالة على مضمون أو على مؤثرات تتجاوزه (سواء أكانت اجتماعية أم تاريخية أم نفسية) باعتبار أن النص، كما هو الحال في أي علم وضعي، ليس إلا موضوعاً خاضعاً للرقابة عن بعد من قبل ذات عالمة. لا يمكن إذن الكلام، في هذا المستوى، على تحول ابستمولوجي. فهذا التحول يبدأ عندما تتنزل عن وعي مكتسبات اللسانيات والسيميولوجيا (بعد أن تضفى عليها النسبية تحت غطاء الثنائية: هدم/ إعادة بناء/ في حقل مرجعي جديد محدد أساساً بواسطة التواصل الداخلي لفلسفتين معرفيتين مختلفتين: المادية الجدلية (ماركس Marx، انقلز Engels، لينين Lènine، ماو Mao) والمرجعية الفرويدية (فرويد Freud، لاكان Lacan). فهذا المسلك هو الذي يتيح، يقيناً، تحديد عناصر النظرية

الجديدة (للنص). ولكي يكون هناك علم جديد لا يكفي أن يزداد العلم عمقاً أو انتشاراً (وهو ما يحدث عندما نمر من لسانيات الجملة إلى سيميائية الأثر) بل ينبغي أن يكون هناك لقاء بين فلسفات معرفية مختلفة épistémés différentes بله غير معروفة الواحدة منها حيال الأخرى (كما هي حال الماركسية والفرويدّية والبنيويّة) كما ينبغي أن يُنْتَج هذا اللِّقاءُ موضوعاً جديداً (ولا يتعلَّق الأمر بمقاربة جديدة لموضوعٍ قديمٍ) إنّه في هذه الحالة موضوعٌ جديد اسمُه (النَّصّ).

2) نظريّة النّصّ:

إنَّ اللغة التي نقرر استعمالها في تقديم تعريف للنص ليست قليلة الأهمية لأنه من مقتضيات نظرية النص طرح كل ملفوظٍ على بساط السؤال بما في ذلك الملفوظ المتعلق بالنص تحديداً: نظرية النص حساسة، وعلى نحو مباشر، تجاه أية ميتالغة تتضمن مراجعة لخطاب العلمية، وهنا، وفي الوقت الذي تقتضي فيه نظرية النص تحولاً علمياً حقيقياً، فإن العلوم الإنسانية لم تضع اللغة الخاصة بها موضع سؤال معتبرة إياها مجرد أداة أو ستاراً شفافاً في غاية الصفاء.

إن النص هو عينة لغوية تتنزل بنفسها في أفق من اللغات؛ فأن ينعقد التواصل على بعض المعارف أو الأفكار النظرية حول النص فإن ذلك يقتضي التعويل بطريقة أو بأخرى على الممارسة النصية La pratique textuelle. إن نظرية النص يمكن بلا ريب أن تفصح عن صيغة خطاب علمي متماسك أو محايد ولكن يكون ذلك على الأقل وفق حالة ظرفية ومنهجية؛ وإلى جانب أسلوب العرض هذا، سنجد من المشروع جداً أن ندرج في عداد نظرية النص التنوع الهائل للنصوص (مهما يكن الجنس وتحت أي شكل ينضوي النص) التي تعالج انعكاسية اللغة

la réflexivité du logage ودورة التلفظ. هكذا يمكن أن يقترب منا النص بواسطة التعريف definition ولكن (وقد يكون بصفة أخصّ) بواسطة المجاز.

لقد أنجز تعريف للنص باتجاه غايات ابستمولوجية أساساً من قبل جوليا كريستيفا إذ تقول: [نعرف النص بأنه جهاز مجاوز للغة translinguistique يعيد توزيع نظامها مقيماً الصلة بين كلام تواصلي هدفه الإخبار المباشر وبين ملفوظات مختلفة سابقة وآنية]. فإلى جوليا كريستيفا يرجع الفضل في ضبط المفاهيم النظرية الرئيسية التي يحتوي عليها ضمنياً هذا التعريف للنص: تطبيقات دالة

Pratiques signifiantes وإنتاجية productivité . وفينو signifiance وإدلال نصّ phéno-texte وجينو . نصّ géno-texte وتناص intertextualité.

التطبيقات الدالة: ما معنى تطبيق دال؟ إنّه في البدْء نظامٌ دالٌّ مختلف ومرتهن بنمذجة من الدلالات typologie des significations (وليس بالأصل العام للعلامة)؛ وشرط أن يكون مختلفاً شرط كان قد طرح من قبل مدرسة براق ويقتضي أن لا تتم الدلالة بالطريقة نفسها ليس فقط حسب مادة الدالة (وهذا التنوع تقوم عليه السيميولوجيا) ولكن حسب الجمع le pluriel الذي يمثل الفاعل المتلفظ le sujet énonciateur (الذي ينجز تلفظه . وهو ثابت . تحت عين . أي في ضوء خطاب الآخر lAutre). إنه تطبيق وهذا يعني أن الدلالة تتم لا على مستوى عملية تجريد (للسان) كما كان طرح ذلك دى سوسير ولكن تتم حسب عملية وعمل يغتني فيهما وفي حركة واحدة الجدال بين الفاعل والآخر وبين السياق الاجتماعي. إن فكرة التطبيق الدال تعيد إلى اللغة طاقتها الحية ولكن الفعل الذي تقتضيه (وهنا يوجد في هذا الصدد تحول ابستمولوجي) ليس فعل إدراك (وقد سبق أن وصف من قبل الرواقيين كما وصفته الفلسفة الديكارتية) إذ ليس للفاعل أبداً تلك الوحدة الجميلة النابعة من الكوجيتو الديكارتي لأنه فاعل جمع un sujet pluriel لم يستطع، إلى يومنا هذا، مقاربته مقاربة صحيحة إلا اتجاه التحليل النفساني. فلا أحد يستطيع الزعم أنه قادر على حصر التواصل في الرسم التقليدي البسيط الذي افترضته اللسانيات: باث /قناة/ متقبل إلا إذا وقع الاعتماد ضمنياً على ميتافيزيقا الفاعل الكلاسكي أو على تجريبية ذات "سذاجة" (عدوانية أحياناً) هي الأخرى ميتافيزيقية. إن الجمع le pluriel يقع في واقع الأمر في صلب التطبيق الدال تحت ضروب من التناقض. إن التطبيقات الدالة، حتى وإن قبلنا بإسقاط واحد منها بصفة وقتية، نابعة دوماً عن جدلية وليس عن محض تصنيف.

الإنتاجية: يمثل النص مظهر الإنتاجية، وهذا لا يعني أنه مجرد نتاج لعمل ما (مثلما تقتضي ذلك الأداة السردية والقدرة الأسلوبية) بل هو مسرح الإنتاج الذي يلتقي فيه منتج النص بقارئه. إن النص "يعمل" في أية لحظة ومن أي جانب نظرنا منه إليه؛ فحتى وهو مكتوب "مثبت فهو لا يني يعمل ويغذي حركة الإنتاج. ما الذي يعمله النص؟ هل

عمله في اللغة؟ إنه يهدم لغة التواصل والتصوير والتعبير (هنا عندما يكون الفاعل، الفردي أو الجماعي، قادراً على التوهم بأنه يحاكي أو يعبر) ليعيد بناء لغة أخرى كثيفة volumineuse بلا عمق وبلا سطح لأن فضاءها ليس هو فضاء الصورة أو الرسم أو الإطار ولكنه فضاء مكتوب بإحكام، هو فضاء لعبة تأليفية ولا نهائية بمجرد أن يقع الخروج عن حدود التواصل العادي (الخاضع للمعتقد وللأصل doxa) وعن قوالب الإيهام بالحقيقة سرداً أو إنشاء. إن الإنتاجية تبدأ وإعادة التوزيع تنطلق والنص يظهر فجأة بمجرد أن يبدأ الكاتب أو القارئ أو هما معاً في اللعب مع الدال سواء عن طريق (إذا ما تعلق الأمر بالكاتب) إنتاج "اللعب بالكلمات" دون انقطاع وسواء (إذا ما تعلق الأمر بالقارئ) عن طريق ابتداع معانٍ مصطنعة des sens ludiques حتى وإن كان من المستحيل تاريخياً تصورها: إن الدال ينتمي إلى كل الناس، إن النص في الحقيقة هو الذي يعمل بلا تعب وليس الفنان أو المستهلك. لذلك لا يمكن أن ينحصر تحليل الإنتاجية في وصف لساني بل ينبغي أن نضيف إليه على الأقل مسالك أخرى في التحليل: التحليل الرياضي (على أساس استحضار لعبة المجموعات والمجموعات الفرعية أي العلاقة المتعددة للتطبيقات الدالة) والتحليل المنطقي والتحليل النفساني اللاكاني . نسبة إلى Lacan . (باعتبار أنه يكشف عن منطق للدال) والتحليل المادي الجدلي (الذي يعنى بالتعرف على التناقضات).

الإدلال Signifiance: يمكن أن ننسب إلى النص دلالة واحدة هي بشكل من الأشكال دلالة معيارية canonique، وهذا ما تسعى جاهدة إلى تفصيل القول فيه الفيلولوجيا وبصفة أخص النقد التأويلي la critique d interprétation الذي يعنى بالبحث في أن النص يملك مدلولاً عاماً وسرياً، ومتحولاً حسب المذاهب في الفهم: هو معنى ذو صلة بالترجمة الذاتية بالنسبة إلى الناقد النفساني . ويمثل مشروعاً للنقد الوجودي، وهو معنى اجتماعي /تاريخي بالنسبة إلى النقد الماركسي، إلخ.. لذلك يقع التعامل مع النص وكأنه مستودع لدلالة موضوعية وهذه الدلالة تبدو وكأنها محنطة داخل الأثر . المنتوج. ولكن ما إن يقع النظر في النص على أنه إنتاج production (وليس منتوجاً produit) حتى يصبح مفهوم الدلالة signification مفهوماً غير ملائم بالمرة، فإذا ما نظرنا في النص باعتباره فضاء متعدد

المعاني حيث تتقاطع عدة معان ممكنة، يصبح من الضروري كسر وحدة الدلالة وشرعيتها باتجاه تعديدها: فتحرير الدلالة من الوحدة هو الدور الذي لعبه مفهوم الإيحاء أو الدلالة المصاحبة connotation أو المعاني الثواني المتفرعة والمتقاطعة عن "اهتزازات دلالية عالقة بالرسالة ذات المعنى الواحد. ولسبب أقوى من سواه، عندما يقرأ النص (أو يكتب) باعتباره لعبة متحركة من الدوال دون رجوع ممكن إلى مدلول أو مدلولات محددة، يغدو من الضروري التمييز بدقة بين الدلالة signification التي تنتمي إلى مستوى المنتوج leproduit أي إلى مستوى الملفوظ والتواصل وبين العمل الدال le travail signifiant الذي ينتمي إلى مستوى الإنتاج la production أي إلى مستوى التلفظ أي إلى المستوى الترميزي symbolisation: إن هذا العمل الدال هو الذي نسميه الإدلال la signifiance فالإدلال هو قضية يفلت من خلالها "الفاعل" في النص من منطق "مركزية الكوجيتو" لينخرط في أنواع أخرى من المنطق (منطق الدال ومنطق التناقض) ثم يقاوم المعنى ويتفكك ("ويتيه").

إن الإدلال، وهذا ما يميزه، بصفة مباشرة، عن الدلالة، هو إذن عمل وليس هو ذلك العمل الذي قد يسعى من خلاله الفاعل إلى السيطرة على اللغة (يعول مثلاً على الأسلوب) ولكنه هو هذا العمل الأساسي (والذي لا يترك شيئاً على حاله) الذي يكتشف من خلاله "الفاعل" كيف تفعل فيه اللغة وكيف تجعله يتلاشى بمجرد أن يدخل محرابها وينصهر فيها (عوض الاكتفاء بمعاينتها): إن الأمر يتعلق، إذا أردنا ذلك، بـ "لا نهائية العمليات الممكنة في حقل لغوي معطى". إن الإدلال خلافاً للدلالة لا يمكن أن ينحصر في التواصل وفي التصوير وفي التعبير.

إنه يركز الفاعل (الكاتب /القارئ) في النص ليس على طريقة الإسقاط الخيالي (إذ لا يتم نقل حقيقي لفاعل بعينه)، وإنما يركزه باعتباره "خسارة" perte (كما هو معناها في علم ما تحت

الأرض Spéléplogie) حيث يتطابق مع التَّلذّذ jouissance. إنَّ النَّص يصبح، بواسطة مفهوم الإدلال، فضاءً للعشق (ولهذا فليس له البتَّة أن يصوِّرَ مشاهدَ العشق).

كما يجدر مرَّة أخرى التّنويه بفضل جوليا كريستيفا في التَّمييز بين النَّص - الظَّاهر phéno-texte والنَّص - الأصل

géno-texte[1]؛ فالنص الظاهر أو الفينو. نص يجسم الظاهرة القولية كما تتجلى في البنية وفي الملفوظ المحسوس". إن الإدلال اللانهائي يتجلى إذن من خلال أثر عارض أو ظاهر للعيان: فالمستوى العرضي في النص هو الذي يتوافق والفينو– نص لذلك فإن مناهج التحليل التي نطبقها عادة (قبل ظهور علم الدلالة التحليلي Sémanalyse وخارج إطاره) لا تجري إلا على الفينو . نص، فالوصف الفونولوجي والبنيوي والدلالي . وبعبارة واحدة . التحليل البنيوي هو الذي يتناسب والفينو . نص لأنّ هذا التحليل لا يطرحُ أي سؤال حول الفاعل في النص le sujet du texte: إنه يقوم على الملفوظ وليس على التلفّظ. إن الفينو . نص يمكن أن يصدر، ودون نشازٍ يذكر، عن نظرية العلامة والتواصل، إنه بصفة عامة الموضوع المفضل للسيميولوجيا. أما النص . الأصل أو الجينو . نص فيطرح "العمليات المنطقية الخاصة بتشكل الفاعل في عملية التلفظ".إن الجينو . نص هو "الحيز الذي تتم فيه بنينة "strueturation du phéno- الفينو . نص texte فهو مجال غير متجانس وقائم على الأقوال من ناحية وعلى الشهوات أو الرغبات من ناحية أخرى (إنه المجال الذي تصبح فيه العلامات تتحرك بفعل الرغبات) فلا يمكن إذن للجينو. نص أن يرتبط فقط بالبنويّة (إنه بنينة strueturation وليس بنية structure) ولا بالاتجاه النفساني (لا يتنزل فيه الجانب اللاواعي فهو "إفرازات" لذلك الجانب لا غير) بل هو يرتبط بمنطق عام ومتعدد وليس هو بالمنطق الإدراكي الوحيد. إن الجينو . نص بطبيعة الحال يمثل حقل الإدلال le champ de la signifiance؛ فمن وجهة نظر أبستمولوجية، فإن علم الدلالة التحليلي أو "السيماناليز" يتجاوز، بواسطة مفهوم الجينو . نص، السيميولوجيا التقليدية التي تبحث فقط في بنينة الملفوظات دون البحث في معرفة الكيفية التي يتحرك بها الفاعل ويغير اتجاهه ويتيه عندما يتلفظ.

النص الكامن Intertexete: يعيد النص توزيع اللغة (فهو حقل لإعادة التوزيع هذه). إن أحد مسالك هذا التفكيك/ البناء هو مبادلة نصوص بأخرى أو بأجزاء نصوص وجدت أو توجد حول النص المعني أو توجد فيه في النهاية: إن كل نص في تناص مع غيره،

---

[1] على أساس أنَّ (phéno) من اليونانية phainein بمعنى "أضاءَ . سطع" كما أنَّ (géno) من اليونانية genos بمعنى race أي الأصل. راجع: Le nouveau petit Robert, dietionnaire alphabétique de la langue frncaise paris 1996 pp1011-1658.

وهناك نصوص أخرى حاضرة في النص وفق مستويات متغيرة وبأشكال تتفاوت في درجة التعرف عليها: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة السائدة؛ فكل نص هو نسيج جديد من الأقوال الماضية. إن أجزاء من الرموز والصيغ والقوالب الإيقاعية ولفيفاً من اللغات الاجتماعية، الخ... تنصهر جميعها في النص وتتوزع فيه ثانية لأن هناك دوماً لغة قبل النص وحوله. إن التناص، وهو شرط وجود أي نص مهما يكن، لا ينحصر بالطبع في قضية المصادر أو المؤثرات فالنص الكامن يمثل حقلاً عاماً من الصيغ الخفية قلّما يكون أصلها قابلاً للتحديد ومن الأقوال اللاواعية أو الآلية التي يستشهد بها دون علامات تنصيص. إن مفهوم النص الكامن هو، أبستمولوجيا، ما يوفره مقدار الاجتماعية volume de socialite لنظرية النص: إنه كل اللغة السابقة والمعاصرة التي تتسرب إلى النص . ليس عبر صلة قرابة قابلة للتحديد وليس من خلال محاكاة طوعية . ولكن عبرَ مسلك التناثر dissemination؛ وهي صورة تضمن للنص . لا وضع إعادة الإنتاج reproduction ولكن وضع الإنتاجية productivité.

إن أبرز هذه المفاهيم التي تمثل مفاصل النظرية تتوافق جميعها والصورة التي تفصح عنها المادة الاشتقاقية لكلمة "texte": إنه نسيج tissu ولكن النقد في السابق (وهو الشكل الوحيد المعروف في فرنسا عن نظرية الأدب) يؤكد بالإجماع فكرة "النسيج" الجاهز (النص "ستار" يجب البحث وراءه عن الحقيقة وعن الرسالة الحقيقية أي، بإيجاز، عن المعنى)، أما نظرية النص اليوم فقد أدارت ظهرها للنص/ الستار وذلك للنظر في النسيج tissu من خلال حبكته sa texture أي من خلال تشابك في الرموز والصيغ والدوال حيث يتحرك الفاعل ويتحلل كما العنكبوت ذائباً في نسيجه؛ فيمكن إذن لمن تستهويه الاختراعات أن يعرِّف نظرية النص بأنها علم النسيج "hyphologie" (لأن hyphos تعني نسيجاً أو ستاراً أو خيوط العنكبوت).

3) النص والأثر:

لا ينبغي الخلط بين النص والأثر لأن الأثر يجسم موضوعاً ناجزاً مقدراً سلفاً ويحتل فضاء فيزيائياً (كأن يأخذ مكاناً له في رفوف مكتبة) أما النص فهو حقل منهجي لذلك لا يمكن أن نحصي (على الأقل بطريقة منتظمة) عدد النصوص فكل ما نستطيع قوله إن هناك في هذا الأثر أو ذاك نصاً (أو

إنه لا يوجد نص): "الأثر تمسكه اليد أما النص ففي اللغة ومنها"، ويمكن القول بطريقة ما إنه إذا أمكن تعريف الأثر بكلمات غير متجانسة واللغة (بدءاً بحجم الكتاب وصولاً إلى المؤثرات الاجتماعية/ التاريخية التي أنتجت هذا الكتاب) فإن النص ذاته يبقى من جزء إلى آخر على علاقة تجانس مع اللغة لأنه ليس إلا لغة ولا يمكن أن يكون له كيان إلا من خلال لغة أخرى. بعبارة أخرى "إن النص لا يمكن أن يعاير إلا من خلال عمل أي إنتاج "وذلك بواسطة الإدلال la signifiance".

إن الإدلال يستدعي فكرة العمل اللانهائي (فكرة الدال حيال نفسه): لا يمكن إذن للنص أن يتطابق بالضبط (أو معيارياً) والوحدات اللسانية أو البلاغية التي تقرها إلى هذا الحد علوم اللغة والتي يتضمن تحليلها دائماً وجودَ فكرة "البنية الجاهزة". إن النص لا يتناقض بالضرورة مع وحداته ولكنه يغطيها أو يغمرها أو بعبارة أدق لا يتطابق وإياها ضرورة. وبما أن النص مفهوم كثيف massif (غير قابل للإحصاء) فيمكن أن نقف على النص بين ناحية وأخرى على صعيد الخطاب ونحن نعرف أن هذا الصعيد مقسّم تقليدياً إلى جهتين منفصلتين ومتباينتين: فكلّ تمظهر للغة وفق مقاس الجملة أو ما دونها ينتمي بلا شك إلى اللسانيات، وفي المقابل فإن كل ما يقع وراء الجملة ينتمي إلى "الخطاب" الذي يمثل موضوعاً لعلم معياري قديم هو البلاغة. صحيح أن الأسلوبية والبلاغة نفسها يمكنهما معالجة ظواهر في نطاق الجملة (الخيارات المعجمية، السجع، الصور المجازية)؛ ومن ناحية أخرى فإن بعض اللسانيين حاولوا تأسيس لسانيات الخطاب (speech analysis) ولكن هذه المحاولات لا يمكن أن تقارن بعمل التحليل النص لأنها إما أنه وقع تجاوزها (كالبلاغة) وإما أنها محدودة جداً (كالأسلوبية) وإما أنها مصطبغة بروحٍ ما وراء لغوية فتتنزل خارج الملفوظ وليس في عمق التلفظ. إن الإدلال . الذي هو النص في حالة عمل أو إنجاز . لا يعترف بالمجالات المفروضة بواسطة علوم اللغة (فهذه المجالات يمكن أن يعترف بها على مستوى الفينو . نص وليس على مستوى الجينو . نص)؛ فالإدلال . بما هو ومضة ولمعان مفاجئ للانهائيات اللغة . يسري بلا تحديد إلى كل مستويات الأثر: هو في الأصوات التي لم تعد تعتبر بمثابة وحدات خاصة بتحديد المعنى (الصواتم phonemes) وإنما حركات شهوانية mouvements

pulsionnels؛ وهو في اللفاظم les monémes التي لم تعد مجرد وحدات دلالية بقدر ما هي أشجار متشابكة قادت إليها الدلالات المصاحبة أو الإيحاء connotation وتعدد المعاني الكامنة polysémie latente؛ وهو . أي الإدلال . في نوع من الكناية التي تبسط نفوذها على النص وهو في المركبات التي تفوق فيها أهمية القرع والصدى الحادث بين النصوص أهمية المعنى المعياري؛ والإدلال في النهاية يسري إلى الخطاب في كليته حيث تكون درجة المقروئية فيه إما محتجبة أو مزدوجة بواسطة تعدد أشكال منطقية غير المنطق الإسنادي البسيط. إن هذا الاضطراب على مستوى "المواضع" العلمية للغة يقرب أكثر من سواه الإدلال (النص في خصوصيته النصية) من عمل الحلم travail du rêve كما بدأ وصفَه فرويد Freud. ولكن لابد من أن ندقق في الأمر التالي: وهو أن "الغرابة" في أثر ما ليست هي التي تقربه منذ البدء من الحلم بل ما يقربه منه هو العمل الدال le travail significant بقطع النظر عن عنصر "الغرابة": فما يجمع بين "عمل الحلم" و"عمل النص" (فضلاً عن بعض العمليات وبعض

الصُّوَر التّي حدَّدَها بنفينيست) هو كَوْنُ العمَلِ يقع "خارج التّبادل" بالإضافة إلى كونه متفلّتاً من كلِّ إحصاءٍ أو "حِسابٍ".

هكذا نفْهم جيداً أنَّ النَّص مفهومٌ علميٌّ (أو على الأقل ابستمولوجيّ) وهو في الوقت نفسهِ قيمةٌ نقديَّة تمكِّن من تقويم الآثار حسب درجة كثافةِ الإدلال الموجود فيها. هكذا يتَّضح أنَّ الامتياز الّذي توفِّره نظريِّة النَّص لنصوص الحداثة (مِن لوترييامون Lautréamont إلى فيليب سولر Philippe Sollers) هو امتيازٌ مزدوج: فهذه النّصوص نموذجيّة لأنَّها تقدم (في حالة لم يتهيَّأ أبداً بلوغُها في السابق) "عمل الوظيفة السيميائية sémiosis في اللغة ومع الفاعل" ولأنها تشكل مطلباً ملحاً ضد عوائق الإيديولوجيا التقليدية للمعنى ("محاكاة الحقيقة"، "مقروئية"، "تعبيرية" الفاعل المتخيل وهو متخيل لأنه مكون على شاكلة "شخصية، إلخ)؛ ومع ذلك فإن النص بفعل كونه كثيفاً (وليس قابلاً للإحصاء) وبما أنه لا يتطابق ضرورةً مع مفهوم الأثر فإنه من الممكن التوصل إلى "نصٍ"، بدرجةٍ أقل بلا شكٍ، من خلال الأعمال القديمة: إن أثراً قديماً (فلوبير، بروست، ولم لا بوسيي Bossuet ?) يمكن أن يتوفر على مستويات أو شذرات من الكتابة فاللعب أو أشكال اللعب بالدال يمكن أن

تكون حاضرةً (في العمل) بها خاصة إذا ما قبلنا ما تقتضيه النظرية من إدراج لنشاط القراءة . وليس لنشاط الكتابة فقط . في الممارسة النصية؛ وعلى الشاكلة نفسها، فإن نظرية النص، ولكي نظل في مجال المكتوب، لن ترى نفسها مشدودةً إلى ملاحظة التفريق المعتاد بين "الجيد" و"الرديء" في الأدب لأن أبرز مقاييس النص يمكن أن توجد، على الأقل بصفة معزولة، في آثارٍ مهملة أو مزدراة من قبل الثقافة الرسمية والإنسانية (ثقافةٌ قواعدها حددتها المدرسة والنقد وتاريخ الأدب، الخ). إن النص الكامن وكذلك اللعب بالكلمات (الدوال) مما يمكن أن يُكتشف في آثارٍ شعبية جداً كما يمكن أن يحضر الإدلال في كتاباتٍ توصف بأنها "هذيان" جرت العادة إقصائها من دائرة "الأدب".

بالإضافة إلى ذلك لا يمكن . معيارياً . حصر مفهوم "النص" في المكتوب (أي في الأدب). صحيح أن حضور اللغة الخاضعة للتقطيع articulée (أو إن شئنا اللغة/الأم) في إنتاجٍ ما يعطي ذلك الإنتاج ثراءً كبيراً للإدلال، كما إنّ العلامات اللّغوية، وهي محكمة البناء لأنّها منبثقةٌ عن نظامٍ كلُّه رموز، تستجيب لضربٍ من التّفكيك المزلزل إلى أقصى حد. ولكن يكفي أن يحصل تفجرٌ دالٌ débordement significant حتى يكون هناك نص: إن الإدلال مرتهن بمادة الدال (أو بجوهره) من جهة صيغة تحليله فقط لا من جهة كيانه؛ ولكي نُفسح المجال أكثر لقيمة الإدلال، يكفي إجمالاً (على حد تعبير كلودال Claudel حول ما لا رمي Mallarmé) "أن نتحرك أمام الخارج ليس كما نتحرك أمام مشهد [...] ولكن كما لو أننا أمام نص". إن كل التطبيقات الدالة يمكن أن تتولد عن النص: تطبيقات الرسم الفني والتطبيق الموسيقي وتطبيقات الأفلام، الخ. إن الآثار نفسها تمهد، في بعض الحالات، لهدم الأجناس والأصناف المتجانسة التي تتفرع عنها: ودون أن ننسى مثلاً النغم Mélodie والذي ستتعامل معه النظرية باعتباره نصاً (مزيج من الصوت، دال جسدي خالص، ومن اللغة) بالإضافة إلى اعتباره جنساً موسيقياً، فإننا سنضرب مثالاً جهيراً عن الرسم في الوقت الحاضر والذي لم يعد في حقيقة الأمر لا رسماً ولا نحتاً وإنما إنتاجاً "لأشياء". صحيح أن التحليل النصي . وهذا طبيعي . هو الآن أكثر تطوراً في مجال "المادة" المكتوبة (الأدب) منه في مجال مواد أخرى (بصرية، سمعية). وهذا التقدم متصل

من جهةٍ بوجود علم دلالة سابق (بالرغم من اختلاف الدلالة عن الإدلال) هو اللسانيات، ومتصل من جهة أخرى ببنية اللغة ذاتها وهي الخاضعة للتقطيع (مقارنةً بـ "اللغات" الأخرى): إن العلامة في اللغة مميّزة وهي دالةً دلالةً مباشرة (إنها "الكلمة") واللّغة . أو اللسان تحديداً . هي النظام العلامي الوحيد القادر على تأويل الأنظمة الأخرى الدالة والقادر على تأويل ذاته.

إذا اتجهت نظرية النص إلى ردم الهوة بين الأجناس والفنون فلأنها لا تعتبر أبداً الآثار مجرد "رسائل" أو حتى "ملفوظات" (أي منتوجات جاهزة قد يحدد مصيرها بمجرد الفراغ من إنتاجها) ولكن تعتبرها آثاراً خالدةً وملفوظات يواصل الفاعل من خلالها مقاومة التيار. إن هذا الفاعل هو الكاتب لا محالة ولكنه هو القارئ أيضاً. تقترن نظرية النص إذن بتطور موضوع ابستمولوجي جديد هو (القراءة) (وهو موضوع لقي تقريباً إهمال النقد الكلاسيكي الذي اهتم أساساً إما بشخص الكاتب وإما بقواعد إنتاج الأثر دون عناية تذكر بالقارئ الذي كان يعتقد أن صلته بالأثر كان محض إسقاط). إن نظرية النص لا تفسح فقط مجال حريات القراءة إلى أبعد حد (تبيح قراءة الأثر القديم بمنظور حديث تماماً على نحوٍ يمكن أن نقرأ فيه مثلاً (أوديب) سوفوكل من خلال (أوديب) فرويد أو أن نقرأ فلوبير انطلاقاً من بروست) بل تلحُّ أيضاً وعلى نحو مكثَّف على خلق تعادلية (منتجة) بين الكتابة والقراءة. فمما لا شك فيه أن هناك قراءات هي مجرد استهلاك يصبح الإدلال من خلالها مراقباً. فالقراءة العميقة هي خلافاً لذلك لا يرضى فيها القارئ بأقل من دور الكاتب لذلك يهب نفسه لممارسةٍ عشقية للغة. إن نظرية النص يمكن أن تجد خصوصيات تاريخية في استعمال القراءة، فمن الأكيد أن الحضارة الحالية تميل إلى تسطيح عملية القراءة جاعلةً منها مجرد استهلاكٍ منفصل تماماً عن الكتابة. فليست المدرسة فقط التي تفخر بأنها تعلم القراءة والكتابة كما لم يحدث في السابق أبداً (حتى وإن كان الأمر يتعلق إذن، بالنسبة إلى التلميذ والطالب، بأن يُكتبا حسب رمز بلاغي فائق الانتشار) ولكن الكتابة نفسها وقع صدها هي الأخرى وحصرها في خانة التقنيين (كتاب/أساتذة/مثقفون): إن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والمؤسساتية لا تتيح أبداً الاعتراف، لا في الفن ولا في الأدب، بهذا المتمرس المتفرد، وقد يتهيأ وجوده في مجتمع متحرر، ألا وهو الهاوي L'amateur.

4) الممارسة النصية:

يمكن للأثر الفني عموماً أن ينبثق تقليدياً عن علمين: تاريخي وفيلولوجي، إن لهذين العلمين . أو بالأحرى لهذين "الخطابين" . في هذه الحال ما يجمعها (ويتعلق الأمر من ناحية أخرى بعائق يتقاسمانه مع سائر العلوم الوضعية) وهو اعتبار الأثر بمثابة الموضوع المغلق الذي يقع عن بعد من ملاحظ يعاينه من الخارج. إن اتخاذ "الخارج" موقعاً لمعاينة النص هو ما يضعه التحليل النصي أساساً موضع سؤال وذلك ليس أبداً باسم الحق في "الذاتية" subjectivité التي تتفاوت فيها درجات التأثرية ولكن بسبب سرمدية اللغات L'infinitude des langues فلا توجد أية لغة أفضل من الأخرى كما لا توجد ميتالغة (وهي مقولة وطأ لها الاتجاه النفساني). إن الفاعل في عملية الكتابة أو في عملية القراءة لا يُعنى بالأشياء (الآثار/الملفوظات) ولكن بالحقول (النصوص/أشكال التلفظ): إنه نفسه مأخوذ بنوع من هندسة المواضع topologie (علم مواضع الكلام). إن التحليل النص يسعى، في ضوء مفهوم العلم الوضعي، سواء أكان ذلك تاريخياً أم نقداً أدبيين أم سيميولوجيا، إلى تجاوز فكرة (علم النقد) أي فكرة علم تضع خصوصية خطابه موضع سؤال.

إن هذا المبدأ المنهجي لا يلزم ضرورةً باطِّراح عمل العلوم الأساسية للأثر (تاريخ، علم، اجتماع، الخ) ولكنه يقود إلى استعمالها جزئياً وبحرية وخاصة بطريقة نسبية. هكذا فإن التحليل النصي لن يرفض الاحتكام أبداً إلى المعلومات التي يُتيحها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام فما سيعترض عليه التحليل النصي هو الأسطورة النقدية التي يمكن للأثر أن يُؤخذ من خلالها في شكل حركة تطورية خالصة كما لو أنه ينبغي عليه . أي الأثر . أن يكون موصولاً دوماً ومتطابقاً مع شخصية كاتب ما (الشخصية المدنية أو التاريخية أو العاطفية). إن ذلك الكاتب يمكن أن يصبح أباً لذلك الأثر؛ فالتحليل النصي يؤثر الشبكة والنص الكامن لحقل محدد متعدد على إقامة صلة قُربى بين الأثر والكاتب وفكرة "التطور" العضوي. إنه التصويب ذاته والتحرك نفسه فيما يتصل بالمعرفة الفيلولوجيّة (حيث يقع ترتيب التعليقات التأويلية): إن النقد يبحث في العادة عن اكتشاف (معنى) الأثر، وهو معنىً تتفاوت درجات خفائه ويتحدد ضمن مستويات تختلف باختلاف النقاد. إن التحليل النصي يرفض الاحتكام إلى فكرة المدلول

الأخير le dernier signifié لأن الأثر لا يتوقف ولا ينغلق على ذاته؛ ليس الأمر إذن شرحاً أو وصفاً بقدر ما هو دخولٌ في لعبة الدوال التي يمكن أن يتم إحصاؤها (إذا كان النص يتهيأ لذلك) ولكن دون إخضاعها للتراتبية؛ إن التحليل النصي تعددي.

لقد اقترحت جوليا كريستيفا أن تطلق على التحليل النصي "علم الدلالة التحليلي" Sémanalyse فكان من الضروري إذن التمييز بين تحليل "النص" (بالمعنى الذي نعطيه هنا لهذه الكلمة) والسيمياء الأدبية، غير أن الفارق الأكثر جلاء يتصل بالمرجع النفساني الحاضر في علم الدلالة التحليلي . السيمياناليز والغائب في السيمياء الأدبية (التي تكتفي بتصنيف الملفوظات ووصف أدائها البنيوي دون الاهتمام بالعلاقة بين الفاعل، الدال وبين الآخر L'Autre). عن السيماناليز ليست مجرد طريقة تصنيفية، صحيح أنها تُعنى بنمذجة الأجناس ولكن لتعويضها فقط بنمذجة النصوص: إن موضوعها من الناحية المنهجية هو التقاطع الحاصل بين الفينو . نص والجينو . نص، وهذا التقاطع يشكل ما نسميه، اتساء بمن جاء بعد الشكلانيين الروس وبكريستيفا، إيديولوجام "idéologéme" وهو مفهوم يتيح تقطيع النص وفق النص أو النصوص الكامنة فيه l'intertexte كما يُتيح "التفكير" في النص من داخل نصوص المجتمع والتاريخ".

ولكن مهما تكن المفاهيم المنهجية أو العلمية التي تسعى نظرية النص إلى ضبطها تحت اسم السيماناليز أو التحليل النصي، فإن الصيرورة الصحيحة لهذه النظرية أو التطور الذي يبرر قيامها لا يتمثل في هذه الوصفة أو تلك من التحليل بل في الكتابة ذاتها. فليكن الكلام على النص هو ذاته نصاً، فهذا هو إجمالاً ما تتطلبه نظرية النص: إن الفاعل في التحليل (ناقداً كان أم لغوياً أم عالماً) لا يمكن إذن أن يذهب به الظن، دون سوء نية أو شعورٍ حسن، إلى أنه بمعزل عن اللغة التي يكتبها، فكونه طرفاً خارجياً ليس إلا أمراً وقتياً وعرضياً لأنه هو نفسه متغلغلٌ في اللغة؛ ومهما تكن رغبته في أن يكون "صارماً جداً" و"موضوعياً جداً"، فعليه أن يتحمل انخراطه في العقدة الثلاثية للفاعل والدال والآخر L'Autre، وهو انخراط تنهض به الكتابة (النص) نهوضاً تاماً دون اللجوء إلى مسافة خادعة لميتالغة خلابة: إن الممارسة الوحيدة التي تقوم عليها نظرية النص هي النص ذاته. لذلك نرى النتيجة

على النحو الآتي: النقد بأكمله (باعتباره خطاباً قائماً "على" الأثر) يصبح بصفةٍ عامة مهترئاً؛ فإذا وصل الكاتب إلى الكلام على نصٍ مضى فلا يمكن أن يكون ذلك إلاَّ عبر إنتاج نصٍّ جديد (بواسطة التكاثر المطرد للنص الكامن): فلا يوجد أبداً نقاد بل كُتاب فقط، ويمكن أن ندقق الكلام فنقول إن نظرية النص لا يمكن أن تُنتج، وفق قواعدها نفسها، إلاَّ منظرين أو تطبيقيين (أي كُتاباً) ولكن ليست تُنتج البتة "أهل اختصاص" (نقاداً وأساتذة). إنها تسهم إذن، باعتبارها ممارسةً، في هدم الأجناس التي تدرسها باعتبارها نظرية.

إنَّ ممارسة الكتابة النصية تمثل النقلة النوعية لنظرية النص: فهي موجهة إذن إلى الفواعل الذين ينتجون الكتابة أكثر مما هي موجهة إلى النقاد والباحثين والطلبة. إن هذه الممارسة (إذاً ما رمنا التفريق بينها وبين مجرد العمل الأسلوبي) تفترض تجاوز المستوى الوصفي أو التواصلي للغة والاستعداد لأن نُظهر للعيان طاقتها الولادة. إنها تقتضي إذن قبول عددٍ ما من العمليات: اللّجوء التّام إلى مظاهر التنافر المتولدة عن القلب الترتيبي للملفوظ l'anagramme (أي إلى "اللعب بالكلمات") وإلى تعدد المعاني والحوارية أو خلافاً لذلك إلى الكتابة البيضاء التي تبطل الإيحاءات وتفشلها وإلى التحولات اللاّ معقولة (البعيدة عن هيئة الحقيقة) في الشخصية والزمن وإلى الهدم المتواصل للعلاقة بين الكتابة والقراءة أو بين مرسل النص والمرسَل إليه. يتعلق الأمر إذن بممارسة متمردة مقارنةً بالمقولات الأساسية التي تنهض عليها حياتنا الاجتماعية الجارية: الحس والإدراك والعلامة والنحو وحتى العلم.

يتضح إذن أنَّ نظرية النص "منزلة في غير محلها" من المشهد الحالي لنظرية المعرفة gnoséologie (ولكنها تستمد قوتها ومعناها التاريخي من ذلك): فمقارنةً بعلوم الأثر التقليدية التي كانت . وما تزال . علوم المضمون أو الشكل، فإنّها . أي نظرية النص . تعتمد على الخطاب الشكلاني، ولكنها بالمقارنة مع العلوم الشكلانية المنطق الكلاسيكي، السيميولوجيا، الاستيطيقا) تدرج ثانيةً في حقلها التاريخ والمجتمع (في شكل نصٍّ كامل) والفاعل (ولكنه فاعل متصدع ومتحول دوماً . ومنحل . بواسطة الحضور . الغياب لجانبه اللاَّ واعي).

إن علم النقد الذي تفترض قيامه هذه النظرية ينهض على التناقض: ليس هو بالعلم العام (علم تقنيني) إذ لا يوجد "قالب"

للنص، وليس هو في المقابل بالعلم الخاص (علم الكتابة الذاتية) لأن النص لا يكن البتة "ملائماً"؛ إنّه يقع في سياقٍ داخليٍّ لا ينتهي بين الرموز codes وليس على شفا نشاطٍ "شخصي" للكاتب (القابل للتعريف مدنياً). وفي الآخر، فإن مسندين اثنين سيوضحان خصوصية هذا العلم: إنه علمٌ قائمٌ على التلذذ jouissance لأن كل نص "نصي" (أي داخل في حقل الإدلال) يميل إلى حد ما إلى الاستفزاز أو إلى أن يعيش خسارة الوعي (الإلغاء) التي يتحملها الفاعل بامتلاء عند حصول التلذذ العشقي؛ وهو أيضاً علم الصيرورة، (هذه الصيرورة الدقيقة التي يلتمس من خلالها نيتشه الإدراك الحسي من وراء الشكل السميك للأشياء): "لسنا دقيقي النظر بما فيه الكفاية حتى نلاحظ، وعلى نحو مرجح، الجريان المطلق للصيرورة، فالديمومة لا وجود لها إلاَّ بفضل أعضائنا السميكة التي تلخص وتعيد الأشياء إلى مستوياتٍ عامةٍ في حين أنه لا شيء يوجد "تحت هذا الشكل". إن الشجرة التي نراها هي شيء متجدد في كل حينٍ، فنحن إذ نؤكد "الشكل" فلأننا لا نمسك بدقة الحركة المطلقة".

إن النص هو أيضاً هذه الشجرة التي نستمدّ تسميتها (وهي وقتية) من سمك أعضائنا.

ساحات

المنهج التوراتي

نبيل محمود السهلي

كان تصريح الحاخام عوباديا يوسف في عام 1996 . الذي يرأس حزب شاس الديني في إسرائيل ويمثل في ذات الوقت العديد من الحاخامات . حول إمكانية السماح بالتنازل عن مساحات من أرض إسرائيل للأغيار من غير اليهود للحفاظ على الدم اليهودي ذو دلالة كبيرة على مدى الكراهية والعنصرية تجاه الآخر العربي، واعتبار دمه لا قيمة له عند المقارنة بالدم اليهودي.

ويحمل الفكر الديني التوراتي التلمودي الذي يتتلمذ عليه عقل المواطن الإسرائيلي في طياته الكثير من التطرف تجاه الآخر، وعليه يرى الباحث بأن ثمة أسباباً لظهور حاخامات مثل عوباديا يوسف الذي قال أكثر من مرة: "يجب قصف العرب بالصواريخ من أجل إبادتهم ومحوهم عن وجه الأرض" ولم يتردد الحاخام إسحاق غينزبورغ حاخام المدرسة الدينية اليهودية في تدعيم الاتجاه ذاته الذي يتعامل به الصهاينة مع العرب حين قال: "إن العربي حيواني بطبعه، وقد وصفته التوراة بأنه إنسان متوحش، وهناك فرق بين الدم اليهودي والدم العربي، وإن هذا التمييز موجود في التوراة" وفي الاتجاه نفسه قال الحاخام دافيد كفيتس حاخام مستوطنة يتسهار الغربية قرب مدينة نابلس المحتلة في الضفة الغربية "إن قتل العرب لا يشكّل مشكلة أخلاقية".

وليست الدعوة إلى العنصرية وكراهية الآخر العربي حكر على الحاخامات اليهود فقط، بل كان لها منظروها بين القادة السياسيين والعسكريين في الحركة الصهيونية وإسرائيل، حيث يشير الباحث ناصر السهلي في إطار فصول الكتاب إلى مذكرات وايزمان بعنوان "التجربة والخطأ" في وصفه للأوضاع في فلسطين عام 1914 قائلاً: "يستطيع المرء أن يلمس تحللاً للأخلاقية الصهيونية، وأن يلمس مسحة من الروح العسكرية، بل أكثر من ذلك اللجوء إلى العنف والإرهاب، واستعداداً للتعاون مع الشر كقوة لها فوائدها في تحقيق الوطن القومي لليهود"، وقد عزز ابن غوريون أول رئيس وزراء لإسرائيل ما قاله وايزمن، حيث أشار في مقدمة كتابه "تاريخ الهاغانا عام 1954" في بلادنا هناك مكان لليهود فقط، وسوف نقول للعرب أخرجوا، فإذا لم يخرجوا وإذا قاوموا فسوف نخرجهم بالقوة"، وقد أكد على التوجه الدموي كل من رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق مناحيم بيغن في كتابه "التمرد" في عام 1656، وكذلك وزير الدفاع الإسرائيلي الأسبق موشيه دايان، ورفائيل ايتان، وذهبت غولدا مائير إلى أبعد من ذلك عندما تجيب باستهجان عن أي سؤال عن الشعب الفلسطيني قائلة: "إنه غير موجود".

وينتقل الكاتب ناصر السهلي في كتابه التوارتي في التعامل مع الآخر إلى شرح التاريخ الديني اليهودي، ويرى فيه ثمة خلط عجيب بالنظر إلى عقائد وديانة الآخرين، سواء أكانوا مسلمين أم مسيحيين، هذا الخلط في كثير من زواياه لا يمكن أن يتفق مع العقل، حيث يشير الكاتب إلى أن مسألة الكفير تلاحق حتى اليهود الذين رفضوا التغريد في قفص المؤسسة الدينية اليهودية ومن أشهرهم الفيلسوف اليهودي باروخ سبينوزا المولود في امستردام عام 1932 والذي رفض الاعتراف بفكرة أن اليهود شعب الله المختار، وأصر أن الكثير مما حملته التوراة إنما هو من صنع ووضع وتجميع البشر.

عند قراءة نصوص التوراة وما تحمله من نعت الآخرين فإنك ستقف مدهوشاً أمام نصوصها التي يؤكدها التلمود ويزيد عليها من الشروحات التي لا يمكن للعقل البشري إلا النظر إليها كتعاليم ودروس أولى في العنصرية والدموية.

الكتاب محاولة متواضعة لإلقاء الضوء على تلك النصوص الدموية التوراتية، وكذلك على بعض أقوال الحاخامات والقادة الإسرائيليين الذين أسسوا لعنصرية إسرائيلية آخذة في النمو بين أفراد التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين، وقد تكون صور الاغتيالات والتقتيل للأطفال والشيوخ الفلسطينيين على مدار سنوات الانتفاضة (2000 . 2006) مدخلاً هاماً

لمعرفة حقيقية مفادها "أن الصهيونية تعلم الحقد".

116

طاقة وفاء إلى المجاهدين(*)

د. حسين جمعة

في البدء كانت الكلمة، وإن للكلمة تأثيراً عظيماً سواء كان ذلك وقت السلم أم الحرب، وطالما كانت الأمة أمة المعارف والحضارة، أمة القيم والأخلاق والمبادئ، فهي التي سطّرت /للمرة الأولى في العالم/ شريعة حمورابي لتعلن للناس أنها صاحبة العدالة والقانون، وهي التي أرست مبادئ الديمقراطية والخير واحترام الإنسان وأعلت من كرامته، أما أولئك الذين يدّعون الديمقراطية والحرية فهم براء كل البراء من تلك المبادئ العظيمة التي يتشدقون بها.

وحين نتحدث عن المقاومة الوطنية والقومية التي تجابه التوحش والقتل والإبادة وسياسة الأرض المحروقة فإننا نبين للعالم كله أننا كنا وما زلنا سادة المناضلين والمضحّين من أجل الأرض والعرض والقيم والأخلاق لإعلاء كرامة الإنسان. ويُعَدُّ التاريخ نفسه شاهداً على ذلك منذ الإسكندر المكدوني وهولاكو حتى العدوان الصهيوني الهمجي الأخير على لبنان. من هنا

(*) كلمة ألقيت في افتتاح مهرجان الوفاء للمقاومة.

كانت البطولات تتأطر في التاريخ وكانت الغلبة للشعوب صاحبة الحقّ في الحياة والأرض والعزة والكرامة.

وها نحن . ومنذ ستين سنة . نتعرض لمشروع صهيوني عنصري استيطاني استئصالي تدميري يخالف كل القيم النبيلة والشرائع الأخلاقية لا يريد منا إلا أن نكون أتباعاً أذلاء في أرضنا إنه عدوان وحشي يسعى إلى تدمير ثقافتنا وحضارتنا بكل الوسائل، مستفيداً من حالة الضَّعف العربي وعجزه ثقافياً وعسكرياً، سياسياً واقتصادياً، تقنياً وأعلامياً، وعاملاً على هزيمتنا بتخلفنا وتمزقنا وخوفنا مستغلاً بطش آلته العسكرية المدعومة بالقوة الأمريكية الفائضة، وبالدوائر الغربية والهيئات الدولية المهيمنة عليها.

لقد وجد المناضلون أنفسهم في فلسطين ولبنان والعراق يواجهون بأجسادهم الشريفة كل أنواع الحقد والكراهية والقتل، فراحوا يَثْبتون في ساحات الرجولة حفاظاً على كرامتهم وحريتهم وقد أبوا إلا أن تكون المقاومة الشريفة قرينة للإرادة الصلبة، وللكرامة العزيزة. إننا . اليوم . نعيش حالة من الزهو والافتخار بهذا النصر العظيم الذي سطرته المقاومة الوطنية اللبنانية في الجنوب بعد ثلاثة وثلاثين يوماً من القتال الشرس العنيد مع كيان صهيوني جاء ليبتلع الأرض، وليدنس العرض، وليحطم بآلة الموت الأمريكية كل ما يَمُتُّ إلى الحياة الشريفة بصلة. وخلال هذه الأيام قام العدو الصهيوني وجيشه العنصري المتغطرس الذي ظن أن دباباته وطائراته ستحميه بكل صنوف الإبادة الجماعية المنظمة براً وبحراً وجواً؛ وارتكب مجازر مروعة بحق الأبرياء، ودمر تدميراً وحشياً البنى التحتية للبنان، ومن ثم فلم ير العالم شبيهاً لهذه الوحشية إلا ما قام به الأمريكان بحق الهنود الحمر،إذ امتلأت نفوسهم بالحقد عليهم حتى أبادوا منهم ما يزيد على (150) مليوناً. ولكن آلة الموت الصهيونية المدججة بالسلاح الأمريكي المتطور بكل أشكاله لم تنل من إرادة الصامدين الأبطال البواسل على الحدود. لهذا حين عجزت عن ذلك سلّطت حقدها المدمر على الأطفال والنساء والشيوخ فقتلت وجرحت ما يزيد على أربعة آلاف إنسان واقتلعت من البيوت المدمرة ما يقارب المليون مواطن. فهذا العدوان الوحشي كان يسعى إلى إركاع الشعب العربي وتصفية المقاومة وبخاصة مقاومة حزب الله، ولما عجز عن ذلك بالقتال وسقطت أقنعته المزيفة وتكشفت أكاذيبه حول جيشه الذي لا يقهر؛ لجأ إلى الإدارة الأمريكية لتنقذه من ورطته، علماً أنها هي

التي أمرته بشن الحرب على لبنان شعباً وأرضاً مستغلة ضعف بعض الأنظمة العربية التي هيأتها لتكون غطاء للعدوان فضلاً عن العملاء المأجورين في داخل لبنان. فهؤلاء العملاء جعلوا الأرض والعرض سلعة للبيع والشراء في سوق النخاسة ومارسوا لعبة قذرة لا تقل قذارة عن أعمال الإدارة الأمريكية، كما تؤكدها المداولات في أروقة الأمم المتحدة ومجلس الأمن العاجز الذي لا حول له ولا قوة. ومن ثم صدر القرار الجائر /1701/ الذي انحاز إلى الجلاد على حساب الضحية وحمّل لبنان المقاومة مسؤولية شن الحرب لإنقاذ العدو الصهيوني وجيشه المتوحش من الإدانة والتجريم.

وحينما نقف عند هذا كله إنما نتوجه إلى الأدباء والكتاب والمثقفين وكل الأشراف والأحرار في العالم للتصدي لهذا القرار الذي انتصر للباطل على الحق، ومن ثم عليهم أن ينظروا إلى أن هذه الحرب ليست إلا معركة في إطار معارك كثيرة خطط ويخطط لها العدو بمشاركة الإدارة الأمريكية المتصهينة للنيل من إرادتنا وعزتنا وكرامتنا. فالعدو الصهيوني جاء غازياً إلى أرضنا ولن يرحل عنها إلا بالقوة. وقد أدرك قادته هذا كله، وها هو ذا شمعون بيريز يؤكد من جديد أن الصراع بين الصهاينة والعرب هو صراع وجود لا صراع حدود.

وسنقول لهذا العدو المتغطرس المدعوم بإدارة أمريكية يمينية عنصرية: إننا تعلمنا من المقاومة الوطنية اللبنانية كيف تحترق دبابة الميركافا التي عدّها الصهيوني بيت الأمن والأمان وكيف تدمر بوارجه التي تعد فخراً للصناعة الحربية لديه ولدى أسياده في البيت الأبيض، وتعلمنا في الوقت ذاته كيف نستطيع أن نخترق أعقد منظوماته التقنية والعسكرية.

لقد استلت المقاومة الوطنية اللبنانية من نفوسنا الخوف والوهم والإحباط وقلبت الورقة؛ فصار الصاروخ يُقابَل بصاروخ وأضحى ضرب أي مدينة وأي بنية تحتية يقابل بمثيل لها.

بهذا كله نستطيع أن نقول: علينا نحن الأدباء والمثقفين أن نكون على مستوى هذا التاريخ العظيم الذي سطّره الأبطال المجاهدون في جنوب لبنان بدمائهم الغالية، لقد انتشلوا الأمة العربية من حالة التردد والخوف والضعف والوهن والمهانة، حين أصروا على أن نكون نحن أصحاب القرار وسادته، وليس العدو أو الإدارة الأمريكية صاحبة القرار في قضايانا. لقد خُدعنا منذ عقود من الزمن بأن أمريكا تملك 99% من أوراق الحل فاكتشفنا على أيدي

المقاومين المجاهدين أننا نملك قضيتنا كلها.

لهذا علينا أن نخلق اللحمة الوطنية الفاعلة لإسقاط كل الاتفاقيات والمعاهدات التي كبلت الأنظمة العربية بالكيان الصهيوني وارتبطت بالدوائر الغربية ولا سيما الأمريكية، وأن نلتزم التزاماً مطلقاً باتفاقية الدفاع العربي المشترك ومقاطعة البضائع الأمريكية وسحب السفارات العربية من هذا الكيان الغاشم، متعلمين من الرئيس الفنزويلي العظيم شافيز الذي آلمه أن يرى دماء الأبرياء تُسْفَك على الأرض اللبنانية، فما كان منه إلا أن سحب سفيره من تل أبيب، على حين ظلت الأنظمة العربية متبلدة تنافق لإبقاء علاقاتها مع هذا الكيان الغبي الأحمق.

وعلينا الالتزام بخيار المقاومة بكل الوسائل والسبل وإعداد العدة الكفيلة بنجاحها رسمياً وشعبياً، وتشكيل جبهة شعبية مقاومة متسلحة بالوعي والعلم والتقنية والصبر والإرادة والعقيدة، ومستندة إلى معرفة الآخر معرفة تامة، ودارسة لمواضع قوته وضعفه.

أخيراً؛ أقول: لقد علمتنا المقاومة أننا حين لا نملك قوة تعادل قوة العدو، وليس لدينا من الطائرات والدبابات والبوارج ما لديه فإننا نستطيع أن ننال منه بأشكال أخرى إذا خططنا لها جيداً، معتمدين فيها على الإنسان وإيمانه بقضيته وقدرته على التعامل مع طبيعة أرض المعركة.

هكذا أثبتت المقاومة أن العنصر البشري أغلى ما لدى العدو ولا بد من النيل منه، وصممت على أن يخرج من دباباته وتحصيناته، فنجحت بذلك، وأكدت أن الإنسان ينتصر على الآلة وأن جنود الأعداء الذين يتحركون بأسلحتهم وحصونهم ليسوا أقدر من العربي ولا أشجع.

إذ أختم كلمتي لا يسعني إلا القول: أتمنى أن نُصلِّي جميعاً في القدس وقد تحققت طموحات الأمة في الحرية والاستقلال والكرامة متمنياً أن تكون الكلمة الأدبية ضمير الأمة وسبيلها إلى ذلك الهدف العظيم، راجياً لمهرجانكم النجاح، متطلعاً إلى أن تكون أشعاركم قنابل حارقة تتفجر في وجه العدو ومن يسانده في معركته الخاسرة ولا شك في أن المقاومة في فلسطين والعراق ولبنان ستنتصر مهما ادلهم الخطب بشعبنا.

120

تحيّة للمقاومة

د. خليل الموسى

خرج المارد العربي من الجنوب اللبناني في الثاني عشر من تموز ليسجّل على صفحات التاريخ بالدم الطاهر الأبيّ الانتصار العربيّ الأول على الآلة العسكرية الجهنمية، نهض المارد ليقول للعالم: "أنا هنا في انتظار آخر الطغاة، وليس لي من أمنية سوى الشهادة للدفاع عن الأرض والعرض.. ودمي راية فوق الهضاب.. أنا هنا لألقّن الغاصب درساً لن ينساه.. لأمرّغ جبهته بالوحول وأحوّل عنجهيته إلى ذلّ وانكسار.. أنا هنا لأكون زغرودةً في دموع أمّ الشهداء زينب أو فاطمة أو مريم.. دمي زنبقة في حقول مارون الراس والنبطية وبنت جبيل وعيترون وصور وقانا ومرجعيون.. وصوتي رعدٌ غاضب فوق رؤوس المستوطنين في كلّ مكان من جريح العروبة فلسطين".

يحقّ للمقاومة اللبنانية.. يحقّ للبنان اليوم وغداً وفي المستقبل البعيد البعيد أن يُباهي بجنوبه وتاريخه في أيِّ مكان من العالم: أنا من الجنوب الذي حطّم الأسطورة ودحر أحلام المعتدين وأسيادهم، وقد جهّزوا لنصرهم كلّ العتاد وتهيّئوا صفوفاً لجني الحصاد، ولكنَّ

تحية للمقاومة..

المقاومة البطلة أفسدت عليهم أوهامهم، واستدرجتهم إلى أرض الملعب ليرى العالم بعينيه هذا اللاعب الهزيل الذي صوّروه لنا مارداً لا يُقهر وفارساً لا ينهزم، فانقلب السحر على الساحر، وكال له الملاكم الجنوبي اللكمات واللطمات، وأفرغ هذا الطبل الأجوف من الهواء، فإذا هو قزم هزيل هزيل، وخرج الباغي من أرض الملعب في الرابع عشر من آب يجرّ أذيال الخيبة والهلع والانكسار، ولذلك صار الشعب الجنوبي أكثر استعداداً للمعركة وأشدّ صموداً وإيماناً بأنَّ النصر النهائي قريب، وصار العربيّ الأبيّ مرفوع الرأس في كل مكان، وهو يردّد من المحيط إلى الخليج بصوت واحد بعد أن انتشى بمتعة النصر: ﴿وكم من فئة قليلة غلبت فئة كبيرة بإذن الله﴾، والأنكى من ذلك لسادة البيت الأبيض وأجرائهم في تل أبيب أنَّ المستوطن الإسرائيلي صار يتقصّف هلعاً حتى يسمع بحزب الله.. صار ينظر إلى هضاب الجنوب اللبناني وجباله بهلع مستديم، وبخاصة حين أخذت وفود النازحين تزحف نحو قراها ومدنها لتعود إليها ولو كانت حطاماً وركاماً وخراباً في اللحظة ذاتها التي أعلن فيها قرار وقف إطلاق النار.

في هذا الملف عدد من القصائد التي جُمعت على عجل، وما كنت لأرتضي لولا جلال هذه المناسبة العظيمة أن أسمّي ما يزيد على نصفها شعراً.. ولكنّها تحية شعرية سريعة إلى المقاومة.. صحيح أنَّ هذه القصائد لا ترتفع إلى مستوى الحدث الملحمي، فمن يكتب بالمداد غير الذي يكتب بدمه، ومن ينظم على أوزان الخليل غير الذي يخرج من بطون الوديان والكهوف ليُسطّر أسطورة الخالدين، ولذلك هذه دعوة إلى الشعراء العرب في كلّ مكان لأن يكون لهذا الحدث الملحمي العربي الجليل أثر في القصيدة الجديدة يمحو ما خلّفه حزيران من بؤس ويأس ومرارة وخذلان في النفوس الأبية، فتموز أو أدونيس في لبنان صنو الفينيق، وهو إله الخصب يُبعث منتصراً على أعدائه.. فيالكَ من تموز إلهٍ إله.. يا شهر الكرامة العربية.. يا ربّ الجنود وقاهر الأعداء أيُّها الفصح المبارك دُمْ بصيفِكِ اللاهب ونارك الحارقة وطوفانك المهيب وبركانك الصاهر على رؤوس أعداء البشرية.

في هذا الملف شعراء يصطفُّون بخشوع باذخ أمام الشهداء.. ينحنون أمام الجرحى والدمار الذي حلّ في كلّ مكان من لبناننا الشقيق ليقول كلّ منهم بطريقته الخاصة: شكراً أيها الشهداء وفي قانا والقاع والنبطية والضاحية.. شكراً أيها الأهل.. لقد رفعتم رؤوسنا نحن العرب عالياً عالياً.

122

شموسُ الحق

عبد الرزاق عبد الواحد

أبشِرْ فكلُّ عظيمةٍ وَعِظامُها
وَقفٌ عليهم بَدؤها وختامُها
ولكلِّ ثائرِ أُمَّةٍ نَخَواتُها
ولكلِّ مُبْريءِ أُمَّةٍ آلامُها
وَلأنتَ مُبْرِؤها فأنتَ شَهيدُها
وَلأنتَ ثائرُها فأنتَ إمامُها
فإليكَ وَحدَكَ أُزلِفَتْ صَهَواتُها
وَعليكَ وَحدَكَ رَفرَفَتْ أعلامُها!

*

حَسَنَ بنَ نصرِ اللّهِ.. كلُّ كريمةٍ

وَلها بَشيرٌ يَقتَفيهِ كِرامُها

أسرَجتَ حزبَ اللّهِ ضَوءَ مَجَرَّةٍ
في هُولَةٍ رَبَدَ العيونَ ظلامُها
خُتِمَتْ مَحاجرُها جَميعاً بالعَمَى
فَهَزَزتَها، فتَكسَّرَتْ أختامُها
وَتَفَتَّحَتْ كلُّ القلوبِ على الهُدى
واستَيقظَتْ حُرُماتُها وذِمامُها
فأتَتْكَ حاسِرَةً تَموجُ مَهيبَةً
مِن حَولِ هامَتِكَ العظيمَةِ هامُها

هيَ ذي شموسُ الحَقِّ تَلمَعُ كلُّها
في عارِضَيكَ.. صَلاتُها، وَصيامُها
وَجهادُها.. وعيونُ كلِّ صغارِها
نَكَفَتْ إليكَ جَريحَةً أحلامُها
فنَهَضْتَ تَحضُنُها، وَحَولكَ عُصبَةٌ
بِدَمِ الكرامَةِ زُنِّرَتْ أكمامُها
هَبُّوا فزُلزِلَتْ الجبالُ لِوَقْعِهِم
وَتَعَطَّرَتْ بِدمائِهِم آكامُها
أولاءِ، نَصرَ اللّهِ، لا أرواحُهُم
ثُلِمَتْ، ولا ظَنَّتْ بها أجسامُها
هم وارثُو دَمِ أهلِهِم، ودماؤهُم

رِيٌّ   لِلبنانَ   الكريمِ   غَمامُها

وبهِم تَواريخُ الهَزيمَةِ كلُّها
تُمحى وتُصبحُ عِبرَةً أيَّامُها!
صَدَقَ الجنوبُ فَمِلءَ كلِّ فِجاجِهِ
أُسْدٌ تَلَبَّدُ حوَلَها آجامُها!

*

وَقفٌ عليكَ قعودُها وقيامُها
وعلى نَجيِّكَ حَربُها وسَلامُها
فَلأنتَ أتقى مَن حَمى حُرُماتِها
ولأنتَ أنقى مَن نَمَتْ أرحامُها
ولأنتَ أوفى مَن أعادَ لأهلِها
شَرَفاً تَعَثَّرَ دونَهُ حُكَّامُها
أمّا عمومَتُكَ التي.. وأُعيذُني
مِن أن يُقالَ حَفيدُها شَتَّامُها
فَهُمو عَدوُّكَ يا حَفيدَ نَبيِّهِم
وَعَدوُّ كلِّ رسالةٍ أعمامُها!
هيَ أُمَّةٌ عَثَرَتْ وطاحَ سَنامُها
مِن فَرطِ ما شاخَتْ بها أورامُها
خَذلَتْ جميعَ الأنبياءِ وَطأطأتْ
فأقامَ فوقَ ظهورِها أصنامُها
واستَنوقَتْ فَتَصاغَرَتْ أحجامُها
وَاستَروَحَتْ فَتَفاقَمَتْ آثامُها

وإذا بصاحبِ دِينِها دينارُها
وإذا بسَيِّدِ أمرِها حاخامُها!
*

حَسَنَ بنَ نَصرِ اللّه، لا لبنانُها
زاغَتْ، ولا طوَت الجَناحَ شآمُها
حاشا، ولا جَنَحَتْ فلسطينٌ إلى
سِلمٍ تَزيدُ بشَفرَتَيْهِ خيامُها
أمَّا العراقُ فأنتَ مِن أقواسِهِ
قوسٌ تُقاتلُ في العراقِ سِهامُها
يَخشى اللِّئامُ نِصالَهُنَّ بقَدْرِ ما
لبنانُ فيكَ يَهابُها نَمَّامُها
بكَ أنتَ ألسِنَةُ الكرامةِ جَسْرَةٌ
يَعلو على كلِّ الكلامِ كلامُها
فَلَئن سَمعتَ بَناتِ آوى قد عَلَتْ
أصواتُها، وعَوَتْ عليكَ لِئامُها

فَلِكلِّ مَسبَعَةٍ جحورُ صِلالِها
وَلِكلِّ غابَةِ جَندَلٍ أقزامُها!
*

يا جُندَ نَصرِ اللّهِ، يا أُسْداً على
أزكى النفوسِ تَلَبَّدَتْ آطامُها
وُلِدَتْ بأحضانِ الجهادِ، وأُرضِعَتْ

لَبَنَ الشَّهادَةِ فاستَحالَ فِطامُها
إلا على قيَمِ البطولةِ كلِّها
هذي عروبَتُها، وذا إسلامُها!
وأعَزُّ ما فيها، وأعظمُ إرثِها
أنَّ الكرامَةَ ماؤها وطعامُها!

*

أبشِرْ، فكلُّ عظيمَةٍ وعِظامُها
وَقفٌ عليهِم بُرؤها وسَقامُها
قولوا لإسرائيل، إن هيَ أتأمَتْ
أنَّ الجنوبَ بِوسعِهِ إتآمُها!
هيَ يا بنَ نصرِ اللّهِ يَقظَةُ أُمَّةٍ
ترجو التَّمام وفيكَ أنتَ تَمامُها!

***

127

أوراق من مذكرات شهيد في لبنان

د. خالد محي الدين البرادعي

الورقة الأولى:

ذُبِحْتُ بِقرْطبَةٍ مَرَّتيْنْ
وَفي القُدْسِ كنتَ قَتيلاً على دُفْعَتيْنْ
وكنتُ بسيناءَ نِصْفَيْنْ بالضِّفَّتَيْنْ
وَلَمّا تَعَثّر مُهْري بِصَخْرِ الشَّقيفِ
سَمِعْتُ.. كَأنّي سَمِعْتُ نِدا
لَهُ بَعْضَ صَوْتٍ وبَعْضُ صَدى
. : أيا مَنْ تُقاتِلْ
وتَحْمِلُ رأسَكِ كالشَّمْعَدانِ
أمَامَ القَوافِلْ
بِكلِّ الحُروبِ تَموتُ بِسَيْفيْنِ
سَيْفِ العَدُوِّ
وَسَيْفِ أَخيكَ بأَيْدي القَبائِلْ
فَهَلاّ عرفْتِ لِماذا أموتُ بِكلّ الحروبِ
عَلى دُفعَتَينْ؟

* * *

الورقة الثانية:

زَحَفْتُ جنوباً
لأَسْتَطْلِعَ الفَتَرَةَ المُقْبِلَهْ
وأبرهةٌ في الجَنوبِ يُدَرِّبُ أفيالَهُ
الحامِلاتِ الدَّمارْ
قافِلةً قافِلهْ
لِيَمْحو الحياةَ عنِ الحَرْفِ وَالْحُلْمِ
وَالطِّفْلِ وَالسُّنْبُلَهْ

وَأبصرْتُ سيْفي
يُزغردُ لِلْحُسنييَنِ ابْتِهاجاً
وَكنتُ أكفُّ الحرائِقَ عَنْ وَجْهِ قومي
وَأُبعِدُ طِفْلي وَأُميِّ
عَنِ النّارِ وَالغازِ وَالقُنْبلُهْ
وَأَلْفُ مَلاكٍ أمامي
يَذودونَ عَنْ حُرْمَةِ الْمَرْحلَهْ
وَأَبْصرْتُهُمْ يومَ بَدرٍ
وَنادوا أتيناْ لإحْياءِ مَعْرَكَةٍ راحِلَهْ
وَفي الأفقِ نورٌ يُدَوِّنُ نَصْراً مُبيناً
يُطَهِّرُ أيَّامَنا المُمْحِلَهْ
وَقَبْلَ وُصولي إلى قاتِلِ الطِّفْلِ
نادى مُنادٍ منَ الخَلْفِ: حاذِرْ
فَأبْرَهَةٌ وَحْدَهُ في الجَنوبِ
وَخَلْفكَ أبْرَهتانْ
فَأَبْرَهَةٌ من بني معرب
وأبرهة أَعْلَنَ إسْلامَهُ اللَّيْلَةَ الآفِلَهْ
لِيَحْملَ قُرْآنَهُ كاذباً
وَيَدْخُلَ مَسْجِدَهُ كاذِباً
وَيزْحفَ سِرّاً إلى الفِئةِ القاتلَهْ

* * *

الورقة الثالثة:

ما لِحُكّامِ الطَّوائِفْ
وَزَّعوا أدْوارَهُمْ في العاصِفَهْ
فَتَميميٌّ يُهادِنْ
وَمَعَدِّيٌّ يواري النَّجَسَ الغَرْبيَّ في راياتِ مازِنْ
وَقُرَيشيٌّ يَصَبُّ الزَّيتَ في نارِ هَوازِنْ
وَكلابيٌّ يُنادي في المآذِنْ
. : إنَّ مَنْ أَسْلَمَ لِلْغَزْوِ سِلاحَهْ
فَهوَ آمِنْ
نَسِيَتْ عَرَّافَةُ الأَعْرابِ أنَّ العاصِفَهْ
سَوْفَ تَجْتاحُ الرؤى وَالعارِفَهْ
ثمَّ تَرْتدُّ لتجتاحَ بُنى الآن وأخرى سالفة
ولقد تجتث قَيْساً وَنِزاراً وَمُضَرْ
وَبَني عُذرَةَ وَالْحُبِّ وَرِحلاتِ قُرَيشْ
وَالّذي ضَوَّأ أنحاءَ الحَضاراتِ
وَأَعراقَ البَشَرْ
إنَّها النارُ وسِيّانَ إذا جاءَتْ
على أيدي الصَّليبيّنَ أوْ خَيْلِ التَّترْ.

* * *

الورقة الرابعة:

ساءَلْتُ مُهْري وَهوَ يَجْتازُ الخَنادقَ وَالخيامْ
وَسَأَلتُ سيْفي وَهُوَ يَبْكي جُرْحَهُ الْمُمْتَّد في حَجْمِ الظّلامْ
أيّ الحَشائِش وَالتَّمائمِ وَالمُدامْ
تَشْفي القَبائِلَ مِنْ مُضاجَعَةِ الكَلامْ
الرُّومُ في نَزَواتِهِمْ
يَهوونَ كالسَّيلِ العُرامْ
مُتَسَلِّلينَ إلى خدورِ المُحْصَناتِ

بدارِ عُقْبَةَ أوْ هِشامْ
وَبنو العُمومَةِ عاكِفونَ على
نَسيجِ اللغو في ذارِ الكلامْ
في كلِّ حيٍّ بايَعوا صَنَماً
تُراقُ لَهُ الأضاحي كُلَّ عامْ
في الجاهليَّة كانَ يُدْعى اللاَّت أوْ هُبَلاً
وبَعْدَ الحجِّ صارَ خَليفةً
مَلأوا يدَيْهِ مَصاحفاً
وَوَراءَ كُلِّ هزيمَةٍ
مَنحوا جَلالَتَهُ وِسامْ

* * *

<u>الورقة الخامسة:</u>

أيُّها العَرْشُ الذَّي يَحْرُسُهُ الْغَزْوُ
وَتَحميهِ مطَايا الغُرباءْ
وَعَلى كاهِلِهِ مِسْخُ خَليفَهْ
كَيْفَ هَجَّرْتَ الرَّعيَّهْ
وَلِمَنْ تَمْلأُ بَطْنَ البنْدُقيَّهْ
وَلماذا تَسْجُنُ المَقْتولَ في البئْرِ
وَتُسْمي قاتِلَ الطِّفْلِ ضَحيَّهْ
أَيُّها العَرْشُ
امتَطاكَ الأعْوَرُ الدَّجَّالْ
وَالسَّفَّاحُ وَالقَوَّالْ
وَالْمُتَّخِذُ الشَّعبَ مَطِيَّهْ
وَالَّذي يَضْحَكُ في السِّرِّ
إذا ما حَمْحَمَتْ خَيْلُ المُغيرينَ
وَيَحْني رَأسَهُ لِلْبُنْدُقِيَّهْ

* * *

<u>الورقة السادسة:</u>

أَوْرَقَ القَبْرُ غَداً فَوْقَ عُروقي المُشْرِقَهْ
ناشِراً هذا الأَريجَ الأُمَويّْ
لِيَراني نَجْمَةً مُؤْتَلِقَهْ
فَأنا العَنْقاءُ في كُلِّ زَمانٍ عَرَبيّْ
أَرْتَقي مِنْ قَلْبِ وِدْيانِ الرَّمادْ
بَعْدَ أَنْ يَخْبو ضَجيجُ المَحرْقَهْ
أَرْفَعُ الأَسْتارَ عَنْ زَيْفِ القبائلْ
أَفْضَحُ السّارقَ سِكِّينَ المُقاتِلْ
وَالَّذي التَفَّ مَعَ الزَّيفِ بظِلِّ الرّايَةِ المُحْتَرِقَهْ
فاحْفَظوا هَيئَةَ سَيْفي
وَاقْرَأوا بَصْمَةَ كَفيّ
فَهِيَ بَعْدَ القَتْلِ وَالتَّمثيلِ تَرتادُ العُصورَ اللاَّحِقَهْ
فَإذا احْمَرَّ الأفقْ
وَإذا زَغْرَدَ من فَرحَتِهِ ثَغْرُ الشَّفَقْ
انْظُروا نَحوَ الأعالي
لِتَرَوْا صَدْري لِسَقْفِ الكَوْنِ سَقْفا
وَضُلوعي وُلِدَتْ في القَهْرِ
قُرْآناً وَسَيْفاً
وَهَوىً عِفّاً وَتاريخاً أَشَفّا

لا تَقولوا إنَّهُ ماتَ وعَادَ اليَوْمَ كَيْفا
فأنا شاهِدُ عَصْرٍ وَشَهيدٌ لَنْ يكُفَا
لَمْ يَمُتْ مَنْ غاصَ في الأَصْنامِ سَيْفا
بَلْ إلى الميلادِ زُفّا

* * *

131

قصيدتان

خالد أبو خالد

1 - تفصيل آخر من لوحة الصعود إلى العراق

هل غادر الشهداء . من درس القراءة . كي
يعودوا في النخيلِ.. مدججين بحلم من سقطوا
من الحلمِ القتيلِ
وحطمت أمٌ مرايا الرملِ..
أم أسطورةٌ طارت على دمها الجميلْ..
خذ يا سؤالي من دمي نصف البكاء..
ووزع الشعراء.. في الذكرى.. وفي
غسق النساءِ
فلم أزل أبنيك.. من أزلٍ.. ومن جيلٍ
لجيلْ
ستصبّ أسئلة الخرافةِ.. في الخرافةُ
وتصبُّ أسئلتي.. على البرّ الأخيرْ
يتجمعون على المراسي.. مثلما يتجمع /البرحيّ/
في الليلِ المواتي
يتشرَّدون على الشتات.. بلا شتاتٍ
مثلما تتشرد الغزلان.. في الصوت العراقي..
كن في حديدك.. أيها الهمجيَّ.. حاصرني
يحاصرك الحديدْ..
كن في رسالتك الأخيرة . خائفاً كالوحشِ

من صيّاده.. كن في يقينك ميتاً... هرولْ
إلى التابوت محتضرا..
وغادرْ
إني أراكَ.. ولا تراني.. أو أراك.. ولا
ترى.. هذا ترابي.... في التفاصيل الصغيرة
والكبيرة..
يتحرك السَّياب من تمثاله.. ليشد ظهرك
يا عراقْ..
متسائلاً: أني لأعجب كيف يمكن أن..
يخون الخائنونْ...
الشمسُ أجمل في بلادي..
الشمسُ أجمل في العراقْ..
سأصب شاياً في الطريق إلى القرى
وأدير ظهري.. للبيادق.. والدمى..
وسأشتري فرحاً صغيراً للطفولة في
شناشيل البراقْ..
–
–
–
. بابا يجيء.. ولا يجيءْ...
. بابا.. يضيء مدينة أخرى ويكمن في الرعاة
لو عاد من سفر الليالي.. بين بادية
المعرّي... والندى.. لو عاد في أسمائهم
وسلاحهم.. لو عاد.. سوف يعود يا ولدي جميلاً..
لو عادَ سوف يكون متكئاً على الرمح الأصيلْ..
ولسوف يأتي حاملاً.. قلماً.. ودفترْ
ولسوف نمطرُ وجهه بلحاً.. وعنبرْ
–
. مذ هاجرت مني القصيدةُ. هجرَّتني.
لم أقل أني أحبكَ أيها المنفي.. ولم
اسألْكَ.. وردة..
طفلتي تجتثُّ في بغداد.. عن بغداد.. عن
نخل البيوت، وعن تراب حديقة الزوراء..
عن أقلامها.. وعن الحكايا.. والثياب المدرسيةِ
عن طفولتها.. وعن حلمٍ يؤجلها.. لتفرحَ
كن عدوّي أيها المنفي.. خرجتُ.. فكن عدوّي
إنني أصعد في صوت المغني
بين منزلها.. وظلّي
تشتهي قمراً يفضفضها القصيدةُ
تشتهي دمها لتُكتبَ
تشتهي ورقاً.. لتلعبَ
لو تغيب.. دليلها حزني.. لتغضبَ
لا تموتُ.. ولا أموتْ..
هل صادر الغرباء مأساتي.. فهادَنَت
الحروبْ..

أم صادروا فرحي.. بحزني..
فانشطرت على الغروبْ..
قال المغَّنى: للضفاف تفتحي زهراً.. وزعترْ..
قلبي يغازل نجمةً... ويفيض سكرْ..
نمشيْ.. كأن رمالنا تمشي على
شفقٍ.. وأنهرْ..
يتشابك العشاق.. في العشق المزَّنرْ..
_
عاد الحبيب.. إلى الحبيبة.. والغريبُ
إلى الغريبة..
جسري على نهر /المسيب/ نخلةٌ..
ونخيل أهلي جسرهم نحو الجنوبْ..
فكأنما نجد الذين نحبُّهم
وصلوا الرمادي.. بالنقب..
وكأنما نشروا مواويل الرصافة.. في الغَرَبْ
_
هي ألف عام يا بلادي الوقت أسودٌ
. بين حاصرتين . من دمنا .. ومن لون
الفراقْ..
الوقت أحمر . بين مرحلتين . أبيضْ..
الوقت أخضر.... يا عراق.. الوقت
أخضرْ..
غسل الصدى بتراب /بابل/ ساعديهِ..
وخاصر العتبات.. والوجَعَ المقدسْ
وغسلتُ قمصان البنات بماءِ /سومرَ/
من دم للقتلى.. وباركت الجليلْ..
وحملت رماني.. على الجسد النحيلْ..
من أين تبدأني القصائد في حناجرها..
ليكتبني النشيد..
سيظل جرحي.. برتقالتنا.. وقنطرة البريدْ..
ويظل أقربُ من دمي.. دمك البعيدْ..
إني وأنتِ.. مسافران.. بلا حقائبْ..
والتين.. الزيتون.. والنخل المحارب
إني ذكرتك بين ذاكرتين.. من ورد
وتفاح.. حزينْ
إني ذكرتك.. في الحنين.. وفي جنينْ..
هي ذي السماء تصير أقربَ في هواجسنا
إليها.. أو مسافتهُا.. إلينا
النخل أعلى . بين خاصرتين... من نهر
ونهرْ
النخل أغلى بين موّالين.. من دمع.. وقهرْ..
قل إن دجلة.. لا يبوح بما يرى في ضفتيهِ
فقلتُ اصعد.. ربما أحد البشارةَ..

ربما أجد العبارة.. كي تدل صديقي المعنى

إليّ

أني أزاوج بين طمي النهر.. واللهب المقدسِ

كي أقول لمن سيأتي.. كل أسمائي القديمةِ

والجديدة.. كي أبوح لمن أحبُّ.. النخلُ

روحك يا فراتُ.. النخلُ روحي..

روحي مكانُ أو زمانُ

روحي ستصهل كلما صهلتْ رمالْ

روحي وأنتَ معشّقان.. سيشهدان

سقوط ظاهرة الممالك.. والجبانْ

قال المُعنّى.. السقف يعلو.. والمخيم فُي

الخرابْ

بيني.. وبين أحبتي.. مليون باب..

قال المُعّنى.. وهي في القتلى.. مشردة

وأرملة.. وثكلى

قال المُعنّى:

ثم أقلع في المدارِ

فصار رؤيا..

*** ***

الرقة 2005/9/26

مدن /ليل/ فرانكفورت.. بروكسل/ دمشق/ انطاكية

2 ـ نداء الجنوب

جنوباً.. جنوباً.. خذوا دمكم
واعبروه إلى دمكم.. في جنوب.. الجنوب
هو السنديان يشكل أحبابه
مثلما تتشكل قاماته.. ويذكر بالأمهات
خبزن على الصاج في الليل أرغفة
للجياع
ندى السنديان يذكر بالعاشقات
انتظرن على ضفة الكلمات
رؤى السنديان تذكر بالشهداء
يعيشون فيه.. وينتظرون
تذكر أن الجنوب.. جنوب المحارب
من أول الجرح حتى شمال العواصف..
صدى السنديان.. شقائق من خضرة
الروح خفاقة كالبراق..
تذكر أن الجنوب فلسطين... والشام
أن الجنوب العراق..
هنا.. تفتح الطائرات النوافذ... بين
القرى.. والحصار..
فاحزنوا برهة كالقصائد
لكن حزناً مديداً.. موات..
فضاء هو الآن.. يفتح بوابة للغناء
وشرق المطر
حقول من النار مشرعة
والجهات جميعاً.. خطر..
أقول لكم إذ خسرت ثلاثاً. بكيت.
يلاحقني صوت أمي..
لن تخسر الآن.. من يربح الحب..
لن يخسر الحرب
ضع قدماً في المنافي..
وضع قدماً في المرافي..
وكفن بياض المخاوف..
زمان لهم.. وزمان لنا..
فالصنوبر يطلق أحزانه الآن..
يمشي إلى البحر فوق دروب ملغمة
في العراء..
جنوب هي الريح
يا أيها الساهرون على خبر من دم في الحرائق
جنوب هو الوقت
يا أيها النائمون على تعب من خيوط الهواء
ولا حلم في الماء.. أو في الحياد
ولا وطن في الخيال..
فحلم السماء.. وحلم النساء.. وحلم
النبات..
بلاد محررة الشمس من أسرها
لتفضفض أشعارها بالقمر

أقول لكم أيها الصائمون عن الصدق

إن القيامة مشروطة.. بالرماد

136

القولُ في حسن والذين معهُ

علاء الدين عبد المولى

إلى السيد حسن نصر الله!

حَسَنٌ فضاؤكَ يا حَسَنْ
وظلالُكَ الخضراءُ أبعَدُ من خُطاكْ
فالبسْ ينابيعاً لتتبعكَ الجبالُ
جديرةً بجمالِكَ الهادي
أرى عينيكَ مصباحينِ في غسَقٍ
وأنتَ الزّورقُ الباقي على الميناءِ
خذْنا بعضَ قَطْرٍ من نداكْ
أهديكَ بوصلةَ النشيدِ لتنتقي أنت الجهاتْ
لا بابَ يفضي نحو نفْسي
فاستعدْني من غياهبِ وحشتي
نامتْ على أطلالها مدني
فنوّرْني لأقرأَ في جبينكَ كوكباً أعلى
تنزّلَ من عُلاكْ
ريحانةُ الشهداء بين يديكَ
أنتَ محَجّتي البيضاءُ
تظهرُ في الحقولِ
على عباءتكَ السّماوات العلى احتشدتْ
لتغمرَ أرضَ "عاملَ" بالغمامْ
قم يا إمامْ
لتطلّ فيكَ الأرضُ آياتٍ مطرّزةً بأسرابِ الحنينْ
لكَ غيبتانِ، وحضرتان، وثورتانِ،

القول في حسن، و..
الذين معه

بكَ استدارَ الفُلْكُ واكتملَ الكلامْ
ما ضاع في قاموسكَ النُّوريِّ ثأرُ دمائنا
فارجع كـ"عيسى" وانتصرْ لسمائنا
أنزلْ على جُحْرِ العدوّ شهابَ صاعقةٍ
وأنشئْ عندَ "عكّا" ما تشاءُ من المراكبِ
وافتتحْ أرضَ "الشّآمْ"
وادخل منازلْ "عسقلانْ"
اقلبْ ترابَ الأرضِ تحت طغاتِها
تخرجْ لكَ الأممُ الفقيرةْ
يا رعدَ دهشتنا وبرقَ مسارِنا
هذي الديارُ خلتْ من الأجدادِ
وارتطمَ المكانُ بنفسهِ
واليأسُ معولُ روحنا
فامسح يداً سقطتْ
وباركْ طفلةً أكلَ الذئابُ منامَها
وأعدْ لقبّةِ ليلنا أحلامَها

***

حسنٌ صباحكَ أو مساؤكَ يا حسنْ
وأنا وراءكَ أملأُ الآبارَ من كفّيْكَ
حتّى ينبتَ الزّرْعُ الجليليّ الجديدْ
والعصْرِ،
والفتحِ المبينِ،
أقولُ معناكَ البعيدْ
رمزاً لطوفان الجياع
يطيرُ عطرُك في أماسيهم
وتذكُرُكَ الشقائقُ في الربيعِ
ألستَ تمّوزاً حسينياً يفتّحُ في الجنوب؟
ألستَ وعْداً للسّبايا والمرايا وهي تحترفُ الظلامْ؟
العشبُ في سفحِ الكآبةِ قامَ خلفكَ واستهامْ
فاعطفْ على وقت المواسمِ ضاقَ من ليلِ الكلامْ
هذا حصانُ الوقتِ حَمْحَمْ
فاذهب وطف حول البقاع
فأنتَ أبقى في حدائقِها
وعلّمْ حزنَها ما ليس يعلمْ
ما أعمق المعنى وراء نشيدكَ اليوميّ
تَبْعثُ في الهضابِ وفي سراديب الخراب بنيكَ
يعتمرون أطيافَ "الحسينِ" ويشرقونَ بخيرهمْ
أرواحهم شجرٌ قصيّ لا يملّ من الثمارْ
أحداقهمْ جمرٌ بهيّ لا نهائيٌّ
وأيديهمْ تراثٌ لا ينامْ
حتى يصيدوا جنّةً يحمون تحتَ رواقها نهرَ النهارْ
طلعوا من الأسرار أجمل من أغاني مادحيهم
غزلُوا أصابعَهم قميصاً منْ حديدٍ
كلّلوا بدمائهم عُرساً، يزفّونَ الجنوبْ

هذا الذي غُزلتْ ضفائرُه بياقوتِ القلوبْ
أذّن إذاً فيهمْ وهلّلْ يا حسنْ
فأذانُكَ الثوريّ ميزانُ الوطنْ
"هيهاتَ منا ذلّة"
يا مَنْ يكوّرُ في يديهِ سلّةً
للتّين والزيتونِ والباقي من الشّجرِ العتيقْ
غامرْ فأنتَ مغامرُ الرّؤيا، وهُمْ روثٌ على طرفِ الطريقْ
همْ دجّنوا أرواحَهم في منجم القبحَ المليءِ بحكمة التلمودِ
هم عبءٌ على أشعارنا
كم أترعوها بالقنوطِ وبالسّقوطِ وبالصّديدْ
والآنَ من حقّ النشيدْ
أن ينتشي بكَ يا حسنْ
فرّحْ صغارَ الروحِ
جمّلْ وردتي صُلبتْ كحلاجٍ بملهاةِ الزناةْ
من حقِّ من يئسوا ومن رُكِلوا بأقدام الغزاةْ
أن يملؤوا أرواحهم يوماً بزغردةِ الوجودْ
بك أستعيد قليلَ حلْمٍ أو كثيرْ
يا خطوةَ الفجرِ الذي دقّت على سَحَرِ المصيرْ
بكَ يستعينُ الرمزُ حتى يتقنَ المغزى
وأنتَ مزيجُ صوت اللهِ والعطرِ المدافعِ عن حديقته
يمينكَ مدخلٌ نضِرٌ
شمالكَ كوكبٌ خَضِرٌ
عمامتكَ السّوادُ تضيءُ سردابَ الولادةِ
حيث تنضجُ أمّهاتٌ
أو تهلّلُ عاشقاتٌ:
يا عريسَ الزّينِ يا حَسَنَ الصفاتْ
ما أجملَكْ
سبحانَ منْ في البارقاتِ الطيّباتِ تكفّلكْ
الكلُّ لَكْ
قلقُ الصّباحِ على المَساءِ الحلو لكْ
والأرضُ تُصْغي في خُطاك لذاتِها الأولى
لغابتِها وغايتِها،
وترفَعُ تاجَها لتمرَّ أنتَ كأنّكَ
الجَسَدُ الّذي من قوّةِ الألوانِ يرسمُ جنّةً متنقّلةْ
للرّاحلينَ يداكَ قنطرةٌ وصوتُكَ بوصلةْ
لكَ أنتَ حيث تلاقحَ الفردُ / الجمُوعُ
وحيث لا أحدٌ سوى ألعوبةِ الشيطان يمكن أن تهونَ وتخذلَكْ
اللّيلُ طالَ على البنفسجِ والعروسِ وطالَ جتّازُ الموات
اهبطْ على النّدمانِ نشوةَ عاشقٍ ثملٍ بأفراحِ الحياةْ

يا شوكةً في حلْقِ سمسارِ الصّلاةْ
لن أكسرَ المعنى إذا ما قلتُ:
إنّ حذاءكَ العلنيّ شاهدةٌ على قبرِ الطغاةْ
حسنٌ...
ونادى اللهُ طهّرناكَ من رجْسٍ
وحمّلناكَ وعدَ الروحِ
يا لاهوتَنا الأرضيَّ،
هذي سنّتي في القلبِ تتبعُ شيعتَكْ
غبْ ما تشاءُ عنِ الوجودِ، فأنتَ تعرفُ رجعَتكْ
سنكونُ شرفاتٍ لنورِكْ
نشتقّ من نهرِ السّوادِ الزّينبيّ بحيرةً
خضراءَ نرمي في أقاصيها طفولتنا الشريدةْ
وأنا الذي فتّشْتُ في جسدي عن القدسِ الجديدةْ
فوجئتُ بالدم داشراً لا أهلَ لهْ
وسمعتُ أقماراً يُشلّ غناؤُها
والأرضُ موبوءُ الهواءِ فضاؤُها
وشهدْتُ من أقصى المراثي وجهَكَ العالي
مدَدْتُ يدي لأبلغَه، تحوّلَ سنبلةْ
هلْ أوجزَ المعنى وأطلقَ في الكلامِ غزالةً مسترسلةْ؟
يدُه ستبحثُ في الرّمادْ
عن وردةٍ متحوّلةْ
تتقمّصُ العطرَ القديمْ
أوْ تستعيدُ معَ الصّباحِ سياجَ عائلةٍ
فقدْنا من بنيها نصفَهمْ
والآخرونَ على شفيرِ القافلةْ
يدُه تحاصرُ رملَنا
وتديرُ من ذَرّاتِهِ العزلاءِ أسلحةً
وتطلقُ منْ سَرابِ مياهِهِ نهْراً لأشباحِ الظّلامِ،
يسافرونَ معَ اللّهيبِ
ويزرعونَ دماءهمْ كالبرتقالْ
يدُه رحيلٌ في البصيرةِ
حين يقرأ في التّرابِ رجوعَ آلاف الظلالْ
يلدونَ في التفاحِ والليمونِ،
يكتلمونَ كالرؤيا،
ويحتفلونَ في فجرٍ عميقٍ بالسّجودِ مع الجَمالْ
لن تلمسوا آثارَهم
كالوحيِ ينهمرونَ في صمتِ القرى
ويطوّقون القبّةَ الزهراءَ في قدسٍ من الأرواحِ
ليست لعبةَ كلماتهمْ
راياتهم إحساسُ عاصفةٍ بأنّ الأرضَ آنَ قطافها
وبأن وردَ دمائهم لم يحترقْ عبثاً لتنساهُ الرمالْ
هم خفيةً يأتون من كلّ الثغورْ
نوراً على نورٍ وخلفَ النُّورِ نورْ

وارِاكَ فوق رفوفهم طيراً إلهيّاً يبشّر حسنْ بالعبورْ

حسنٌ عبورُكَ يا حسنْ

هي لهذا الحلم فردوساً

وأسدلْ فوقَ غاباتِ اليتامى

سحباً نعلّقها،

ونسهرُ في النسيم مع النّدامى

حسنٌ نسيمُكَ فانتقلْ شعاعاً خالقاً

ستقيمُ في أشعارِنا أسطورةً

تُروى على مهدِ الصّغارِ ليقطفوا منك المناما

ويروا بأنّ الروحَ حُبلى منْ ضيائكَ يا

فاحرسْ مداخلَ شرقِنا

من حيّةٍ تسعى لترعى في الوطنْ

أطفئْ حريقَ خيامِنا

واجلسْ معَ الشهداءِ، في الشّهداءِ،

هم أوْلى بأعراسِ المديحِ من الرّثاءْ

يا قامةً غطّتْ بفتنتها الفضاءْ

19/تشرين الأول/ 2000

141

على بُراق الثَّائرين

صالح هوَّاري

تجلَّى اللهُ والشهداءُ حتى حسبْتُ الأرضَ عرسَ المؤمنينا
جراحٌ أَم سنابلُ من ضياءٍ أطلَّتْ من دم المستشهدينا
كأنَّ الشَّمسَ في الأكفان نامتْ لتُوقظَ في الصباح الياسمينا
أُحبُّكَ يا جنوبُ فطِرْ بقلبي إليكَ... على بُراق الثَّائرينا
لأنَّ يديكَ من مطرٍ ونارٍ رصاصُكَ جزَّ ليل الظَّالمينا
شموعُ أصابعي ليديَّ عادتْ وكم عاشتْ بلا ضوءٍ سنينا
ولمَّا جفَّ ريقي بعد صبْرٍ هطلْتَ على دمي نصراً مبينا
وماذا سوف أغزلُ من أغانٍ لأُكملَ ثوبَ فرحتنا الثَّمينا
وكم قمراً سيرفعُني لأُعْلي على برج البراجنةِ الجبينا

***

أحزبَ اللهِ أنتَ الأرزُ يسمو ... ونبقى تحت ظلِّكَ شامخينا
سموْتَ بنا بأجنحةِ التجلّي ... معمَّدةً بملح الصابرينا
رجالُكَ عاهدوا صدقوا ولبّوا ... ولم أر مثلَ وعد الصادقينا
لأنَّكَ كنتَ ملاحاً عنيداً ... إلى الميناء أوصلْتَ السَّفينا
مباركةٌ زنابقُكَ اليتامى ... تُزفُّ على نعوش الخالدينا
ملائكةٌ نكاد نطيرُ فيها ... ملائكةٌ تكادُ تطيرُ فينا

***

غزاةٌ... يوشعُ النازيُّ منهم ... أريحا بعض فعلِ المجرمينا
جنحنا للسلام وكان كفْراً ... مع المتجبّرينَ الغاصبينا
وما نفعُ الحوار بلا رصاصٍ ... إذا لم يُفحمِ المتعنتينا
رهانٌ... لا رهانَ على ملوكٍ ... أناخوا للعدى متخاذلينا
إذا دخلوا بلاداً أفسدوها ... وماذا يُرتجى من مفسدينا

أتوا يتفرَّجون على الضَّحايا ... وفي فمهم دعاءُ الشَّامتينا
وكم ذا جرَّبوا في الغرب عوماً ... فخانتهم مياهُ المنقذينا
تهاوتْ حولنا أوراقُ توتٍ ... لتفضحَ عورةَ المستسلمينا
وما نفعُ القصور إذا تعالتْ ... وسيِّدُها يجولُ بها سجينا

تمادى الخائنون وألفُ ويلٍ   لأنصافِ الرجالِ الخائنينا

***

أنا الوجعُ الفلسطينيُّ جرحي   شراعُ النور أوشكَ أن يبينا
لو أنَّ دمي حقودٌ ما استحمَّتْ   بفضَّتهِ مرايا العاشقينا
دمي مطرٌ إذا نادتْهُ طيرٌ   تفتَّح غيمُهُ عنباً وتينا
أُشاغبُ كي يصيرَ الجمرُ ورداً   لو شوكٌ يغزُّ الحاقدينا
إذا قصُّوا بغزّةَ لي جناحاً   كرمح الشَّمسِ يطلعُ في جنينا

***

144

من سوّاك راميا؟

محمد ضمرة

أعياك حبّك قاصياً أو دانيا
أنّى اتجهت ترى الجهاتِ ضواريا
أرغتْ وهاجت تستحثّ ضروسها
تبغيك طُعماً لا كعظمك قاسيا
فكأنَ حبكَ لاح نبضاً ناشزاً
وسواك يزبد بالعداوة باغيا
وترى السّهام استوقفتك عيونها
لتحطّ ظلّك تحت جرحك باكيا
حاشاك أنك ما بكيت تذللاً
أو كنت تعتصر الغيوم تباكيا

لكنّ قلبك موغلٌ في برقه
ماضٍ يزفّ لك الفصول شواتيا
أنت الذبيح وفي دمائك ومضة
رَدَتْك حياً فوق موتك ماشيا
هذي جراحك ما استدام نقيعها
قهراً ولا غضباً عليك مساويا
فالأرض ما طرحت لغيرك صدرها
عشقاً أكنت بقربها أم نائيا
أما السماء فما أحلّت سمعها
إلاّ لصوتك منشداً أوْ داعيا
وهواك أثقل في الفضاء سحابَه
ولذا يفيض على البسيطة داميا
فاهطلْ على مجدٍ تيبّس جذره
حتى يشبّ على حياضك ساميا
وارسم بحبر القلب حلمك موطناً
لتراه يشرق من حروفك زاهيا
وانقش بروحك في الصّخور إرادة
ما راوحتْ إلاّ نبيّاً هاديا
فالأنبياء لهم بأرضك ساحةٌ
ختمتْ لكلّ المؤمنين نواصيا
فوقفت فيها حيث هزّك وحيها
لتصير في الأقصى صبياً زاكيا

بك من جميع الأنبياء ملامحٌ
ومهابة التقّوى تحدّك ماضيا
ولذا خرجت على السكون مروّضاً
زمناً تمادى أن يكون محابيا
لم تتخذْ ترْساً لعمرك حافظا
فجعلت صدرك للقنابل واقَيا
وحصاك قد فلقت لفجرك دربه
ليمرّ يبعث للحياة رواسيا
قد سنّها ولدٌ بأرضك أولاً
وبما ضربت علوت فيها ثانيا
حجرٌ يسبّح في يديك لربه
وإذا رميت به يرتّل تاليا
ولكلّ آيٍ قد تلوت مجوّداً
وبسفر هذا الكون تصدح شاديا
فاقرأ على حجرٍ يزلزل جبهة
هانتْ وذلّل كبْرها المتعاليا
وكنِ الجواب لكل سؤلٍ مدهشٍ
وكنِ المجيب إذا سمعت مناديا
لا تلتفت كلّ الجهاتِ حبيسةٌ
فلأيّها ترنو سترجع خاليا
فالمعجزات ترفّعت لسمائها
لمّا رأتك بذي الخوارق عاليا

والله منذ رمى "ببدرٍ" رميةً
لم يرمِ بل سوّاك أنت الراميا
فاضرب إذن حجراً لِيفْجُر ماءَه
مثل الفرات لكلُ عجزٍ شافيا
وافتح بموج البحر درباً موصلاً
للعابرين وخلّ صوتك حاديا
واقصف بخيبر ما يحصّن غدْرها
ولمن تخيبر عدْ عليه مجازيا
هذي بدايات الحصائد فامتثل
"بأبي ترابٍ"(3) حين يزأر داويا
ما كان يروي بالنشيد قوارعاً
لكن حدّ السيّف كان الراويا
يا أيها المنسول من سبط الهدى
قد جئت في الطقس الفجيع مؤاسيا
إنّا يتامى فالبلاد ترمّلت
والموت صار لدى القنوط مداويا
والأوصياءُ تنازعوا أعمارنا
وتناهشونا في الرّقاع بواقيا
لولاك أنت لما تفجّر غيظنا
ولما انتشلنا مجدنا المتهاويا
فلقد مشينا في جنازة يومنا

(3) أبي ترابٍ: هو علي بن أبي طالب كرم الله وجهه.

حيث انطرحنا للغزاة مواليا

والخوف جَنّ على النفوس بعلةٍ

ألاّ تجيء مع الصباح مؤاخيا

لكنْ أتيت وأعينٌ في غفوة

إلاّ المحبَّ فكيف يمضي غافيا

ولئن هواك أحال شكلك رافضاً

فهواي خلّى ورد عمري ذاويا

ولأيّنا تمضي الرصاصةُ أولاً

تغتال شكلاً من ترابٍ باليا

فلمنضِ نحو المجد نركب بحره

والحبّ ينشر للرياح صواريا

فإذا انثملنا فالشهادة غاية

أو تستقيم لنا البلاد مراسيا

كل شيء..
طويل هناك

يوسف طافش

هناك على شرفة الانعتاقِ
وفي آخر الموتِ
أسرابُ نحلٍ تُلمُّ رحيق الدماءِ
وحلم البقاء لأطفالنا
وبعد دمار المخيمِ
تقطف دمع الأزاهيرِ
تنسجها خيمةً خيمةً في العراءِ
لتُؤوي عصافير أحزاننا
هناك صقور البراري
تواصل طقس الحياةِ
وتُخصب كل فصول الزمانِ
فلا خوفَ من عقم أيامنا.

* * *

جنون دمي يحتسي قهرهُ
فوق سطح النهارِ
وحيدٌ أنا
لا مكانٌ يظلّلُ عري الغريبِ
أنا والمكانُ غريبانِ
في عُرف هذا الزمانْ
فكل الخنايز تهتف من منبر واحدٍ:

ـ يموت الغريبُ

يعيش (الكيان)(4)

* * *

هناكَ

جراحاتُ من أدمنوا النكبتينِ

هنا الاغتراب المعتقُ

ذُلٌّ وسلٌّ تخمرّ في الزمهريرِ

سلافٌ توضأ بالنفطِ

لا شيءَ يشبه هذا النبيذ سوانا

كأنَّ (لباخُسَ)(5) في الضفتينِ

معابد سكر وعهرٍ

وكُهّان سحرٍ

(وللباخيات)(6) طقوسٌ

تناسب ما غابَ

عن مسرحية هذا الزمانْ

غريب هناك.. غريب أنا

بين يافا وذاك المخيم

ستون قهراً وذلاً

وللموت رايات عزٍّ

تحاول كَسْبَ الرهانْ

(4) الكيان الصهيوني.

(5) إشارة إلى دور الباخيات في مسرحية (عابدات باخس) ليوريبيدس.

(6) إشارة إلى دور الباخيات في مسرحية (عابدات باخس) ليوريبيدس.

* * *

هناكَ.. هناكَ

ونحن هنا

نستعير التواريخ والأمكنةْ

ونمتدح الشهداء بأشعارنا

ثم نغفو على الأحصنةْ

هناك أريحا وسجن أريحا

(وأحمدُ)(7) يؤخذ مثل السبيةِ

في مشهد هو شَرُّ البليّةِ

يا قوم مَنْ يضحك الآنَ

يبكي غداً

مثل آخر مَنْ غادروا

باب غرناطةٍ للأبدْ

كأن عواصمنا

دائماً بانتظار (جنازيرهم)

لتدوس على سيف نخوتنا

لتجتاح طهر العذارى

وتهدم أبراج أحلامنا

هنا.. وهناك

ونحن.. وهم

كلنا ننزوي في مسلسل صمتٍ

له نكهة الذل والاحتضارْ

(7) المناضل أحمد سعدات: الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

* * *

طويلٌ عذاب البنفسجِ
في ساحة الأرجوانِ
وتحت حصار الغبارْ
طويل صدى الحزنِ
والنزفِ
والانهيارْ
كل شيء طويل هناكَ
ونحن هنا تحت جنح الدجى
نرتدي خوفنا من طلوع النهارْ
لماذا نطيل النهايات
أم أننا نكره الاختصارْ؟!
لماذا نراود ظل الخديعة فينا
ونخفي شموس الحقيقة بين الكهوفِ
لماذا نكابر في السُّكْرِ حيناً
وفي الصحو حيناً
ولا نُحْسِنُ الاختيارْ
وبعد فواتِ الأوانِ
نغض أصابعَ تاريخنا
ثم نطلب عفواً ومغفرةً
من حناجر أطفالنا
فهل ينفع الاعتذار؟!!
كل شيء طويلٌ.. طويلٌ هناكَ
ولا حيلة الآنَ للغافلينَ
ومَنْ أدمنوا النوم بين القبورِ
سوى النومِ والانتظارْ!!

152

صيحةُ القلمون

استنكاراً لمجازر إسرائيل الوحشية

عبد المجيد التجار

ما كنتُ أتمناها كلماتٍ تُطلق، بل رصاصاتٍ تخترقُ صدورَ الأعداء فتسكتهم إلى الأبد ولكن صراعي مع المرض وقد جاوزت التسعين، حالَ دون ذلك، ولَكَم كان وقعُ الكلمةِ الصادقةِ في ميدان المعركة أشدَّ مع وقع الأسِنَّة، ولعلي نَحوتُ هذا النحو في هذه الأبيات:

الغزوُ صالَ وجالَ في لبنانِ — رِفقاً أخا الإنسان بالإنسانِ
لبنانُ يَقصفه عدوٌّ غادرٌ — والأهلُ يحترقونَ بالبركان
والأرزُ مشتعلٌ على هَضَباتِهِ — أينَ المروءةُ يا ذوي التيجان؟
ماذا أُعددُ من مجازرِ مَنْ بَغَوا — وَطَغَوا ومَنْ جُبِلوا على العُدوان
"قانا" التي غدروا بها ظمآنةٌ — للثأرِ مَنْ يُطفي لَظى الظمآن؟
هذا حِمانا شَعبُه ورئيسُهُ — لهما النصيرُ لإخوةٍ جيران

فَلتشهدِ الدنيا بأن إخاءَنا باقٍ بقاءَ تَقلُّب الأزمان
لن يظفرَ العُدوانُ يوماً بالمنى فمُناهُ أن يَتَفرقَ الأَخَوان
كِلْنا تَعَامُلَنا بكيلٍ واحدٍ لكنْ تَعامُلُهُم له كَيْلان
يَعْوِ ذِئبٌ مِنْهُمُ مستنجداً لبَّاهُ مِنْ أقصى الدُنا ذِئبانِ
يتُباكيانِ على السلامِ بأدمُعٍ هيَ أدمعُ التِّمساحِ والحِيتان
فاحَذْر عدوَّكَ واحتَرسْ مِن غدرهِ فالذئبُ لَمْ تَغْمَضْ له عَينان
أطفالُنا هدفٌ لِحوَّاماتِهِمْ أشلاؤهُم مِزَقٌ بِكلِّ مكان
وتناثرَ العظمُ الطريُّ الغضُّ للأ طفالِ خَضَّبَهُ النَجيعُ القَاني
يا وَيْلَهُم مِمَّا جَنَتْ أيديهُمُ في القدسِ في لبنانَ في الجَولان
في كلِّ شِبرٍ طاهرٍ من أرضِنا فكَأنَّهُمْ وُلدوا بِلا وُجدان

***

هَذي "القُنَيطِرةُ" المحررةُ التي قد أصبَحَتْ صَرحَاً عظيمَ الشان
أطلالُها تُرويْ لنا أخبارَهم يا وَيلَهُم من صولةِ الشُجْعان
دكُّوا البيوتُ وروَّعوا أطفالَها ونساءهَا بقنابلِ الطيران
نَبَشوا القبورَ بخِسَّةٍ ودَناءةٍ فكأنَّهم من زُمرةِ الحيَوان

***

هَذي رحابُ القدسِ تشكو ذُلها مِنْ بعدِ عزٍ شامخِ البُنْيان
والمسجدُ الأقصى تَلَظَّتْ نَارُهُ وَتَلَفعَتْ أنوارُهُ بِدُخان
ومجازرُ الحرمِ الشريفِ نَماذجٌ لِلكُفرِ بالأديانِ والدَّيان
منوا المصلي وهُو في مِحرابهِ غَدراً فكانوا حَربَةَ الشَّيطانِ
واستعذبوا قَتْلَ المُسالمِ عُنْوَةً وَعَدوا على الأشياخِ والرهبان

***

يا ربُّ هل من آيةٍ تمحوْ بها ما حلَّ من زَيفٍ ومن بُهتان؟
يا ربُّ هل طيرُ الأَبابيلِ التي رَمَتِ الطغُاةَ بمارِجِ النيران؟
عَادَتْ لتَرمِيَهُمْ وإنَّكَ قادرٌ أن تُهلِكَ الباغي ببِضْعِ ثوان
والصبحُ مُنبلجٌ وإن طالَ الدجى والماءُ مُنْبَجِسٌ مِنَ الصوان
وَغدٌ لنا وَغدٌ سَيفصِلُ بَيننا فالأرض أرضي والكيان كياني
والحقُّ أقوى مِنْ جَحافلِ باطلٍ واله ناصرنا على البُطلان
والحقُّ يؤخذُ بالصوارمِ والقَنا والصَّبرِ والإقدامِ والإيمان

***

وتحيةُ التاريخِ للبطلِ الذي جادَ الزمانُ بهِ على الأوطان
ما كان "نصر الله إلا نفحةً من بيت آل المصطفى العدنان
حملُ الأمانةَ مؤمناً برسالةٍ مُتدبراً ما جاءَ في القرآن
والخُلدُ للشهداءِ أنبلِ مَنْ بَنَوا صَرْحَ الكرامةِ راسخَ البنيان
يا سادةَ الأجيالِ طِبْتُم مَنزلاً بمُقامِكُم بضيافةِ الرحمنِ

***

يا أيُّها البطلُ المظفرُ سِرْ بنا للمجدِ فَهْوَ الباهظُ الأثمان
شعبُ العروبةِ كانَ يرجو دائماً نصراً عزيزاً راسخَ الأركان
فأتيت "وعداً صادقاً" ومبارَكاً بعنايةٍ مِنْ خالقِ الأكوان
حُيِّيتَ "نصرَ الله" شهماً سيداً صَدْقَاً أبياً طاهِرَ الوجدان

155

رجالٌ ونعم الرجال

ساجدة الموسوي

في العراقِ رجالٌ
ونعم الرجال..
يوجعون الحديد
يصنعون المحالْ...
فلا مصعبٌ أزرقٌ
ولا مصعبٌ أخضرٌ
حط فينا الرحال...

* * *

ويا ما ادعى الغاصبونَ
وقالوا...
ويا الحروبُ، تدارُ
بقيلٍ وقال..

هل نسوا الشيخَ ضاري
الذي هزَّ لندنْ
إلى أن بكت من لظاه..
وجرّت ذيولَ المذلّةِ والاندحار
كأني أراهُ على كل مفترقٍ في العراء
ينادي: ألا حيلا بالرجال
أرضكم عرضكم..
وهاكم عقالي ارفعوه
بوجه الطغاة
فو الله لو جمعوا كلَّ أرتالهم
وجاشوا بأضعافِ أحقادِهم
لن يروا غيرَ عزّ الرجال

وماجدةٍ في الأتون
تزغردُ حتى يزغردَ كلُّ الرصاص
فنريهم جحيمَ الفلوجةِ في كلّ شبر
نريهم بأنّا لها
سندّل العروشَ
ندك الجبالْ
أجل في العراقِ رجالُ
ونعمَ الرجال...
لهم أرضهم
والسماءُ لهم...
والفراتانِ
كفُّ اليمينِ
وكفُّ الشمالْ
المدائن جناتهم
والنخيلُ حبيبٌ أسيرْ
وتلك الضفاف التي عرّشَ
الوردُ فيها
وتلك المضايفُ
تلك الدِلال
وتلك المشاحيفُ
نعسانةٌ في الغروب
وتلك الجسورُ الحبيباتُ
تلك البساتينُ...
تلك الظلال

أجل في العراقِ رجالٌ
ولا تسألوا كيفَ وصفُ الرجال
أقسموا أن يشدّوا الشرايين
بالقاذفات
ولا يلبسون الحزام
فأحزمةُ الواهبين
رصاصٌ ونارٌ
على الهمراتِ
على الطائراتِ
على الناقلات...

* * *

ولا تسألوا كيف وصفُ الرجال
أسودٌ.. حديدُ
أباةٌ حماةٌ
غلاظُ السواعِدِ
حمرُ العيون
إذا نعسوا لن يناموا
إلى أن يصبّوا
على الهدفِ الصعبِ
كلَّ النبالْ...

* * *

أقسموا للحرائِرِ
أن يسجروا نارها

لتخبزَ كلُّ النساءِ عليها
الرغيفَ الحلال...
* * *

أقسموا للأميرةِ بغدادَ
أن يطلقوا أسرها
فتعودَ إلى خِلّها
حرةً لن تُطال...
* * *

رجالٌ ونعم الرجال...
فكم غارَ من عزّهمْ
قمرٌ في العُلا أو هلالْ
وكم جعلونا نغار...
فتلك الرجولةُ
ما عادَ محملُها رجلٌ واحدٌ
أو رجال...
نساءُ العراق انتخين
تركن الحلي والحرير
وزّين تاريخَهن بأبهى المواقفِ
واخترن دربَ النضال.
تعطرن بالصبرِ والعنفوان
تكحلن من نارِها بالدخان
لبسن الأمومةَ درعاً
وأرضعن أطفالهن الصمود
وما كنّ إلا كتلك التي
هزجت لابنها
"ابني المضغة البارود
مفطوم سركيسها
غمها اللي تجيب إهدان
وتكَمطه اعله رجليها(8)"
رجالٌ كنَّ نعم الرجال
فالرجولةُ لا شاربٌ أو عقالْ
إنها موقفٌ خالدٌ
لن يزول...
إنها صرخةٌ في الوجود
تظلُّ تجلجلُ
هاتفةً كالسراطِ النبيل
إنها جمرةُ الحقِّ
في كفِّ حاملِها
إذا أشعلته أضاءْ.
الرجولةُ عشقٌ أصيلٌ
وارتقاءٌ إلى ذروةٍ
فوق قطب المحال...
الرجولةُ حبٌ لأسمى المعاني

---

(8) المضغة "دواء شعبي يعطى للوليد السركي "من أقام البندقية" غمها "أي مكروهة". إهدان "أي جبان". تكَمطه "أي تقمطه" اعله "أي على"

للندى.. والهوى.. والجمال..   وللحاقدين الزوالْ..
الرجولةُ أن ننحني للترابِ
نقّبلُهُ..
والنشيدُ على الثغرِ.. يا وطن
دمتَ حراً عزيزاً

من أينَ يبتدئ الزمان..؟

عبد المنعم حمندي

وصعدتُ ابحثُ عن سمائي
في سمائي
هذه ليست سمائي
أين..؟
إني لا أرى غيرَ أزيز الطائراتْ
غير الدم الجاري... وأطباق من النار،
فلا نجمٌ. ولا طيرٌ ولا غيمٌ
يدرُّ على فلاة
الشمس تخلدُ في سُباتْ
والصبح لا أصباح.. لا آيات في المعنى
ولا شجر سوى ما كان يذبحني
لينكسر الفراتْ

قد يرسمُ الفجرَ الذي ما عاد ذاك الفجر
يصدحُ والآذانُ..
الفجرُ يرسم صورةَ أخرى
من الموتِ المكدسّ
في الدجى
موتا تألق ثم ماتْ

* * * * * * *

ومع ازدحام الموت في هذي التخومْ
ومع اختلاف الليل والرؤيا
وأسرار النجومْ
المشهد العكسي أبلغ في التقاطع

وافتراس الطير في غيم وبومْ
قد كان أبلغَ في الهمومْ
وكان أبلغ في السجون، وفي القتال،
وفي الظلام وفي الوجومْ
فلعلّني كنتُ المقاومَ...
والمحلّق في سُرى المعراج
لم ألقَ العصا..
والموتُ ساريتي.. دمي ظلي..
خطاي بكل زاويةٍ يحومْ

* * * * * * *

هذا الدم الأكسيرُ.. نهرٌ جامحٌ
شجرٌ تحدّى الاحتلالَ
ويستهين بكل هذا الانفلاقْ
يدري بان الشعب يكرعُ
ما تيسّرَ من ذُعاقْ
منذ اجتراح العاديات الممسكات
من العناقْ
يذكو.. ويصرخُ يا عراقْ
والكونُ كلّ الكون يصرخُ يا عراقْ
ولا صراخ سوى العراقْ..

* * * * * * *

هذا الظلامُ الدائري مخضبٌ
فوق الجباه..

.. فهل يزول؟..
فيمَ الذهول؟
النخلُ يحتضنُ المصائبَ
ربما المامول بالأوهام والأحلام
يبتكر الوئامْ
هذي الدماء رسائلُ وحمَائمٌ
ولعلها تنأى بأثقال الأنامْ
وتستغيث ولا تُغاثُ
ولا يغيث سوى الحمِامْ
وليس يملك ما يواري الشمسَ
في حلك الليالي
وهو يمسكُ بالهلال ..
ويقودُ أسرابَ النجومِ إلى الضرامْ
أشهدُ أنه القمرُ الأسيرُ
الجرحُ يكبرُ في أرومته..
وفي هذا الظلامْ
هذا الظلام يدُّق أبوابَ الفجيعةِ
ليَتهُ كانَ الفجيعة كي ينامْ

* * * * * * *

نشّقُ في الليل المزنّر بالدماءِ
جداولاً تلجُ السماءْ
ولربما حلَمَ الهواءْ
بالأمنيات الخُضر...

عصفوراً ينقرُ بالنَوافذِ
والنوافذُ لا تبالي باحتلال..
أو تبالي بالغناءْ

* * * * * * *

يا أولَ الفجر النزيفْ
يا أولَ الطلع الخريفْ
يا أول الطلع المقاومة...
التي من أجلها ابتدأ الزمانْ
من أين يبتدئ الزمانْ؟
كِذبَ الزمانُ والعهدُ خانْ
قد خانَ حتى الفرقدانْ
ما دارَ لم تاتِ به التوراة
لمْ يذكر بتاريخ وما حَلمُتْ
به الصحراء
لا العهدُ القديمُ... ولا الجديدُ
وطنٌ مهانْ
والشعبُ فيه مُستهانْ

* * * * * * *

مُدنُ سبايا
الأفقُ من دمِها يسيلْ
والصابرون المكرهون على العويلْ
يتسابقون على ابتكار المستحيلْ

* * * * * * *

النارُ تلتهمُ التضاريسَ الحرونْ
وتُفصل الصحراء
عن (روحي) الصدى..
مجنونةٌ روحي، لماذا الروح
تختلقُ الجنونْ؟
أترى نكونْ...؟
بغدادُ أرملةٌ لها صوبان ينسفحان
في سوداءِ رؤيتها
التي تلدُ الرؤى..
تلدُ الطواحين الحزانى والمنونْ

* * * * * * *

أينَ اليقينْ..؟
كَذبَ الدمُ..
كِذبَ الزمانُ..
إن الرصاصة ياسمينْ
على الجبينْ
من أين يبتدئُ الزمانْ؟
هل ابتكر مطراً وأمالاً
تصاغُ من الأنينْ..؟
وأشدُّ أطرافَ الجهاتْ
وأقبسُ الضوءَ المحاصرَ..
أبحث عن طريق دائري

يَصِلُ الجزيرة بالفراتْ
يَصلُ الجنوبَ بكل أطراف الشمالْ
كيف الوصول إلى المآل...؟
كيف الوصول إلى المآل؟..
....
وبرغم غاشيةِ الخنا
ونزيف أضلاع الجبالْ

* * * * * * *

في كل ضَاحيةٍ أرى جيشاً
من الفرسان
يقتحمُ السكوتْ
ويفلُّ خيط العنكبوتْ
مَنْ قالَ هذا النهرُ لا يجري
ولا يرجو الصعود إلى ا لبيوتْ..؟

أصعد فإنك ترتقي بنجيع
فجرك كل برج لا يطالُ،
أو تفتتحْ من دفق نزفك أبحراً
أو ترتقي سفناً وحوتْ
ما دمتَ تحيا صاعداً
من قوةٍ في الروح ترفضُ
أنْ تموتْ!!.

163

مَلْحَمَةُ الجنوب

محمد طارق الخضراء

.1.

كَفْكِفْ دُموعَكَ واشمخْ.. لا هَوانا..
وضمِّدْ جرحَ مذبحةٍ بقانا..
وحشيَّةُ العدوانِ في همجيَّةٍ..
فَوْقَ الجنوبِ سيولٌ من دمانا..
لبنانُ.. يا عزاً يقاومُ غدرَهُمْ..
وصمودُ أهلِ جنوبها ها قد حَمانا..
يا أنت نصرُ الله يا فَخْرَ الورى..
والثأرُ من أعدائِنا.. أليَوْمَ حانا..

كلُّ الأُباةِ إليك اليومَ ضارعةٌ..
اللهُ يحفظُكُم ويحميها حِمانا..

هذا العرينُ هُنا بالسيفِ ينصرُكُم..
في الشّامِ أبطالٌ وقد رفعوا السِّنانا..
دعماً لأبطالِ الجنوبِ وأهلِهِ..
إذ سطَّروا نصراُ.. للعزِّ عنوانا..
ونحنُ بالرّوحِ نفديها كرامَتَنا..
حتّى نعودَ ونُعْلي المجدَ بنيانا..

.2.

قولوا لحاملَةِ الخرابِ..
على إعصارِ مجنونٍ.. وغادر..
فالعزمُ أحْرَقَ من تمادى..
في الخطايا.. وفي صَمْتِ الحناجر..
قولوا ((لكُونْدا))..
أصبح الغدرُ المغلفُ بالخِدَاعِ..
اليومَ.. مكشوفاً.. وجائِرْ..
فهيّا للمي هَلَعَ الجنودِ..
من الهزيمةِ والمنيَّةِ والمقابِرْ..
قد أصْبَحَتْ لبنانُ حزبِ اللهِ..

مفخرةً.. وصمودَ أبطالٍ كواسر..

.3.

أبطالَ حزبِ اللهِ..
مِنْ أعماقِ مُهْجَتِنا..
نُحَيِّيكُمْ تحيَّهْ..
يا رَمْزَ فخرٍ للوطنْ..
بجهادكُمْ نَصْرُ القَضِيَّهْ..
وفي صُمودِ المَجْدِ.. مَلْحَمَةٌ..
ذُهِلَ الأعادي من مقاومةٍ عَصِيّهْ..
قد رفَعْتُمْ رأسَ أمتنا بنصرٍ..
عمَّ أرجاءَ البلادِ اليَعْرُبيّه..
أجِّجوا في العُرْبِ نخوتَهُم..
فقد يثوبوا عن ركوعٍ أو مطيّه..
سيَدّ الأحرارِ إن الله ناصِرُكُمْ..
وسيوفُنا قبلَ القلوبِ لكم هَديّهْ..
القلبُ ينزفُ في قانا.. وفي عَيْتا..
وفي "القاعِ" أشلاءٌ ولا يوجد حميَّهْ..
فثارَ أبطالُ الجنوب.. بِعيْترونَ..
وبِنْتِ جُبَيْلَ.. وفي هَضَباتِ نبطيَّهْ..
وقَبْلَها نَزَفَتْ بالجُرْحِ غَزَّتُنا..

وقِبْلَتُنا.. وضفتُنا الأبيه..
فأصبحَ النزفُ.. بركاناً..
وأشبالاً.. وأبطالاً قويّه..
لا ترحموا الأعداءَ..
فالإجرامُ سيميتُهُم..
كي يشربوا المرَّ..
من كأس الضَّحيَّهْ..
قولوا ((لِكُونْدا))..
إن خطتَكُمْ ستفشلْ..
سَوْفَ تُهزمُ.. سَوْفَ تُقْتلْ..
هذه الأبطالُ..
شامخةٌ.. سَخِيّهْ..
أطفالُ قانا..
مع الأنقاضِ قد دُفِنَتْ..
قطعاً.. وأشلاءً..
على مرأى البَرِيّهْ..
أين الضميرُ العَالميُّ..؟
فَهَلْ تلاشى؟
أين حِسُ اليعربيِّ..؟

فَهَلْ تَخَدَّرَ أو تماشى؟
وفي لبنانَ وَفِلِسْطينَ..
أخطارٌ.. جرائمٌ همجيَّه..

.4.

يا مجلسَ الأمنِ أين الأمنُ والقِيَمُ..؟
أين الحضارةُ.. أين العَدْلُ والشِيَمُ..؟
تشدَقَتْ دولٌ عظمى.. بمُصْطَلَحٍ..
خابَ الرّجاءُ وبان الحِقْدُ والظُّلَمُ..
الكلُّ ينحازُ للعدوانِ في سَفَهٍ..
ويقلبُ المعيارَ للأشرار تنتقِمُ..
تُقتِّلُ الأطفالَ في قانا وجيرتها..
آلافُ أطنانٍ عليها.. كلُّها حِمَمُ..
أين العروبةُ؟ والأوطانَ داهمَها..
سيلٌ من التهديدِ.. والتدميرُ يحتدمُ..
أم أنّ آذانَهُمْ للحقِّ في صَمَمٍ..
يا ويلَ مَوْطِنِهِمْ.. إن عُمِّمَ الصممُ..
سارِعْ وأيقِظْ على العدوان عزَّتَهمْ..
قَبْلَ النَّدامةِ إذ لا يَنْفَعُ النَّدَمُ..
* * *

توضيح. لكوندا: مختصر اسم كنداليزا رايس.

168

رؤيا في ..
ليلة الإسراء

صديق المجتبى

خذني في ليل الإسراء
على صهوة صاروخٍ عربي
كي ألحق في القدس أذان الفجر
واكتب صديقاً للعصر
أصلي * * * *
خلف إمام الرُسل
عليّ صلاة الغائب
أحتسبُ النفس
وأعرُجُ لله شهيداً
فالليلة قد فتحت أبوابُ السموات
والفجر الساطع آتٍ آتْ
سأعود مع الفجرْ إلى العرب
بمشاهد قد لاحت في الدرب

وسأحكي... أني شاهدت نسورا
بمخالب من لهب تقتات على جثث الأطفالْ
ووجدت امرأة تملكهم
ورأيت عروشاً كذباً
ما بين المشرق والمغرب
قد شيدت برفات الأجيالْ
ورأيت ملوكاً حجوا للبيت الأبيض هذا العام
في زيِّ الإحرام الغربي
أو سمت السلطان العربي
وأقاموا ليل حضارته الأبدي
في بذخٍ ومجونٍ همجي
وقرأت حديثاً مكتوباً في شاهد قبر التاريخ
قال مسيح الغرب الدجالْ

رؤيا في..
ليلة الإسراء

هذا الشهر حرامْ
بل هذا العصر حرامْ
فحرامٌ أن تشهر سيفاً في وجه الأعداءْ
وحرامٌ أنْ تقرأ سراً في كتب الفقهاء الصفراءْ
شيئاً عن غزوٍ وجهادْ
ولنابليون خيولٌ قد أفتت
الكعبة والبيت الأبيضُ في نظر القانون الدوليِّ سواءْ
فلنحيا في سلمٍ وإخاءْ
والكل سواء
وحرامٌ أن تخرق بيروتُ
دستور الغاب وتبصق في وجه الحلفاء
وتحطم جيش العمْلاء
وحرامٌ أن تهتف بغدادُ... "لا"
تتحدى غضب الصحراءْ
أو تركز في قبر المنصور
منصة صاروخٍ عربيٍّ
يتطلَّع للقدس ويسقط في قلب الجبناء
وحرامٌ أن تؤذي أحداً من ملة صهيون
وحرامٌ.. وحرامٌ.. وحرامٌ.. وحرامْ
وحلالٌ أن تقتل طفلاً عربي
يتوسد حجراً
يربط حجراً في البطن
ويرمي حجراً في وجه المجتمع الدوليْ
فاقتل ما شئت من العرب
ولكن دون مساسٍ بحقوق الإنسانْ
والجنَّة من حظك لو أنك حالفت الشيطانْ
فستصبح إنساناً دوليْ
تتمتَّع بحقوق الإنسان
وسيُعْفَى دينك تُغْمَضُ عينيك
لا تخشى دائرةً وحصارْ
ما أجمل أن تصبح إنساناً دوليْ
ما أروع أن تصبح ديكوراً عربيْ
لتزين واجهة الجيش النَّازيْ
أو تصبح في مسرح أطفال الغرب عروساً آلي
أو بوغاً أرجوزاً ومذيعاً ببغاء
فالأمر إليك اختر ما شئت من الأسماءْ
واختر ما شئت من الأدوارْ
فالقصة قد كتبت وسيناريو الأفكار
وقرأت أخيراً في أول ميثاق الحلفاءْ
مكتوباً بالقلم الأحمر ديباجهْ
"نحن الأنظمة العملاءْ
ورؤوس شعوب الأرض المقهورينْ
بايعنا في المنشط والمكره بوشْ
ليقيم الدين
وإماماً يتولى كل الأديان
ويعلِّي راية صهيون الكبرى
يمنحنا قمحاً وأمانْ
ويقسم بالقسط الأرزاقْ
وقد وضع الميزانْ
فالكفةُ راجحةٌ للدول الخمس الأعضاءْ
وشئولٌ بالفيتو في كل الأوطانْ"
ما أعدل من قبل ومن بعد نظامْ
خذني للقدس الآنْ
كي أطوي كالبراق الأزمان
كدعاء نبويّ مأثور

تحمله أرواح الشهداء
لله علي سور القرآن
في هامة مئذنة شماء
تتصدى لنسور الحلفاء
تواجه عاصفة هوجاء
وتدك حصون الطغيان
خذني للقدس الآن
أتمليِّ زُهْرَتها***
فجراً عربياً ينداحُ علي الدنيا
من أعين أطفال فلسطين
وجسارة بيروتِ الغراء
خذني طيفاً في خاطر لبنان
في ليلة قصف مجنون
خذني أغنية ونشيد
يتوهج في ثغر الأبطال
يتحرق في حمم البركان
يتبعثر في كل الأوطان
خذني للقدس الآن
فخخني بدماء الشهداء
فجرني في قلب الأوغاد
خذني في ليل الإسراء
على صهوة صاروخٍ عربيْ
كي ألحق في القدس أذان الفجر
وأكتب صديقاً للعصر
أصلِّي خلفَ إمام الرسل
عليَّ صلاة الغائب
أحتسب النفس
وأعرج لله شهيد

171

الوعدُ الصّادق

فتحي أيوب

أ

سِفْرُ البُطُولَةِ منْ نَداك يُسَطّرُ وتراثُ مَجْد العُرْبِ منْكَ يُعَطَّرُ
حَطّمِتَ كِبْرَ المعتدينَ بهمَّهَ وَجَعَلْتَ دنياهمْ دماءً تُمْطرُ
وَأعَدْتَ للشعبِ الجريح كرامةً هُدمَتْ، على مَرِّ العُصور تُدَمَّرُ
أيقَظْتَ أمَّةَ يَعرُبٍ منَ غفوةٍ فَصَحَتْ تناجي رَبَّها وَتكبِّرُ
وَصَنعْتَ بالحسبِ الرفيعِ فضائلاً عَنْ مثلها عجزَت جيوشٌ تزخَرُ
وَهَزَمْتَ بالإيمان كلَّ مَقُولةٍ عَنْ جَيْشِ عُدْوان طغى لا يُقْهَرُ
وَهَتكْتَ ستراً للأعادي مُحْكماً فَغَدَتْ جحَافلُهُمْ بعارِ تُسْجَرُ
وَوَعَدْتَ يا نصرَ العُروبة مَوعِداً والصّدق لاحَ من الدياجيَ يُسفرُ
انظرْ إليه بحِكمَةٍ مُتجَملاً فكلامُهُ درٌّ ثمينٌ ينثر
مُتلفّعاً بعَبَاءَةٍ فكأنّهُ أسَدٌ هصُورٌ في الوقيعةِ يزأرُ
سَيَظلُّ رسمُكَ في القُلوبِ مُقدَّساً وَيَظَلُّ فِعْلكَ ما حيينا يُذْكَرُ
دَمّرْ بَوارجَهم وَدبَّاباتِهم واسْحَقْ جحافِلَهُمْ بعَزْمٍ يَثأرُ

ب

بالنّارِ يُحْرَقُ شَعْبُ لبنان وفي قُدْسِ العُروبة شَعْبُها لا يُنْصَرُ
عارٌ على حُكّام شعبٍ ثائر ذُلاً رضوا وبحقهمْ لمْ يجأروا
لبنانُ يَصْرُخُ مِنَ أذى مُتألِماً وَدِما بنيهِ في الرَّوابي تُهدَرُ
وثرى فِلسطينٍ تَخَضَّب بالدّما والموتُ يفني فِتيَةً تستَنْصِرُ
أما المُروءَةُ فهي عَنْ ساحِ الوغى في غَفْلَةٍ، مَذْعورةً تَتَستَرُ
لم يَنْصُروا مَنْ يَسْتَغيثُ بهم وَلَمْ يَحْمُوا ضَحايا في العَراء تُهجرُ
وَدِمشقُ للمَظْلومِ تبقى مَوْئِلاً والخيرُ مِنْ آسادِها يَتحدَّرُ
وَبَنُوا السَّبايا كالذئاب توحُشاً سَيْفَ الجريمَةِ والمظالم أشهروا
وكيانُهم هَشٌ ضعيفٌ أجوفٌ وعلى أيادي قِلةٍ يتكسَّرُ
صِهْيَوْنُ يومُ الثأرِ أمسى بادياً وعيونُنا راحَتْ إليهِ تَنظُرُ
يا أمَّةَ العُرْبِ الكِرام توحّدي طَوْداً منيعاً في الوغى يَتَجذَرُ
لا تَتْركي الأبطالَ في الهيجا بلا سَنَدٍ يُقَوي أو مُعينٍ يَنْصُرُ
إن لم نَنَلْ بالسَّيفِ حقاً ضائعاً فالحقُّ يفنى والذي بهِ يجهَرُ
بُوركْتَ يا شعبَ العروبة في الدُّنى بالعِزّ والإقدام دَوْماً تُغمَرُ
لَمْ ترضَ بالذُّلِ المهين تخاذُلاً وبغيرِ دَحْرِ المعتدي لا تَفكرُ
نَصْرٌ من الله يجيءُ مُحَقَّقاً طوبى لنصر الله حين يُوَقَّرُ
هذا صلاحُ الدين عادَ مُجدِّداً مَجْداً تليداً للخلائق يُزْهِرُ

173

مألومة أرواحنا

شعبان سليم

مألومةٌ أرواحنا
يا صاحبي
وتظل تسبحُ في القرى
ليلاً... وتسألُ:
أين قاتلها؟
وأرتالٌ من الطيّونِ
تهجع في العيون.
مألومةٌ
والغارُ يرتهنُ السؤال
إلى فضاءٍ مثقلٍ
بدم الحديدِ
وتهدر الأرواح
تستعر الجبالُ
من الشمال إلى الجنوبِ
تلمُّ عصفَ الريح
هل تهفو لعالمها
المخضّبِ بالجنون.
وهي الضّحيةُ والأبيةُ
طائرُ الفينيقِ
يا نوحُ
ماذا فعلتَ بالأزواج بالأرواح
هل قدّستَ قابيلَ الدماءِ
أمِ اتخذتَ منَ القميص
عباءةً لدم الحسين
نفرّ من موتٍ إلى طللٍ
إلى قهر المخيم والجنوب.
أخشى على ولدي
يصيرُ غمامةً

فوق العواصم
يشتري وطناً
من الأشواكِ
جلجلة القرونْ...
لا شيء يا صاحِ
فمازالت دمانا
خارج السرب الغوايةِ
فضَّ هذا الصمتَ
بالقهر المميتِ
وأيقظ السكينَ في عُنُق الضحيةِ
وانحر الشمسَ الحرون.
يفلتُ من عقال الكونِ
يصعد للسماوات الطبّاقْ
لا شيءَ غير القتل
للنفس الأبيّةِ
للسماءِ وللهواءِ وللجبال
على معاصمها القرى
تبكي صغاراً
أوْرقتْ صرخاتهم
وطناً يقوم من الرمادْ
نطق الحديدُ
من العراق إلى الجنوب
إلى الجليلْ
مكظومةُ كلماتنا
والكون أعمى أو أصمُّ
ولا نداءَ سوى المذابح
والقنابل والحدادْ

خرجت حمائم قهرنا
مألومةً
نسي الطغاة بأننا بشرٌ
وآدم من ترابْ

175

حيرةُ الأسئلة ولهفةُ القلوب الظامئة

سمير عطية

ويسائلونَ عن اسمه عن عمره من أي دارْ
عن روحه عن حلمه عن عزمه من أي نارْ
ويسائلون عيونه من أين يأتيها الشرارْ
من أين يأتيها الندى رغم الردى رغم الحصارْ

***

ويسائلون رصاصه من أي قنديل أضاءْ
من أي شمس مجده تأتي تفاخر بالإباءْ
لله در أصابع رسمت على وجه السماءْ
صوراً لأجمل موطن قد طرزوها بالفداءْ

***

ويسائلون قيوده عن سر ورد الياسمينْ
كيف التقت تلك الحكايا عند قضبان الحنينْ
كيف المواويل الحبيسة في قلوب الصابرينْ
غنت فأدمت في الليالي مهجع الظلم الدفينْ

***

ويسائلون دماءه والعشق يحتضن العلمْ
عن روعة الفصل الأخير بقصة البطل الأشمْ
سحب تعانق بالفضاء شموخ هاتيك القممْ
فهناك أشواق المدى وهناك تنتفض الهممْ
***
ويسائلون دروبه من أين يأتيها الشجنْ
وعلى مواجعها تفيض وفي مآقيها كفنْ
وتناثر الدرر البهية فوق أغنية الزمنْ
درب الردى أضحى فدا وفيه قلبي قد سكنْ
***
لله درك من سنا وأنت تسكن ناظرّيا
حلم على شفة المآذن لم يزل لحنا فتيّا
أمل المدائن والقلوب تراه فجراً مقدسّيا
ما زال يحكي بالدما وأنا بالحكاية في يديّا
***
هو ثورة فينا تحلق بالإباء وباللهبْ
هو غرة الفجر الندي ونصل أسياف الغضبْ
هو سورة الأنفال تقرأ في وجوه أبي لهبْ
فاتل البيان وقل سلاماً وعد مولانا اقتربْ
***

شموخ

فؤاد حسن الحميري

رقَّ الحديد ولم يزل عزمي أبيٌّ أن يرقا
وتصدعت شمُّ الجبال ولم أزل ازداد سُمقا
تمضي السنون علي قاسية لتشقيني ولا
ازداد إلا قسوة أُشقي السنين ولستُ أشقى
يأتونني بالموت كأساً بعد كاس إنما
تُحيي كؤوس الموت أيامي كأني نسل عنقا
إني الشموخ اليعربي إذا فقدتم أرضه
فلتسألوا عنه البقاع وغزة وسلوا دمشقا

* * *

يا باكيا فوق القبور رجاله ونساءه

وصغاره خل البكاء فلا يعيد الدمع حقا

أسماك بحر العز نحن فإن تركنا بحرنا

متنا كما مات العدا بدخولهم للبحر غرقى

والقبر قصر عندما يغدو البقاء مهانة

والموت خلد عندما يستمرئ الأحرار رِقا

كفكف دموعك أيها الباكي فما من ميت

إلا الذي رضي البقاء على رصيف الخزي مُلقى

خسر اليهود بحربهم صاروخهم ورصاصهم

والحرب. وأكتسب الشهيد معيشة أهنى وأبقى

ما عاد فينا غير حي ميت أو ميت

حي. فإن شئت الممات فعش ومُت إن شئت تبقى

أنا لست أهوى الموت أو أسعى إلى ساحاته

إلا متى لم ألقى بين منيتي ومناي فرقا

* * *

أنا جئت كي أحيا وأحيي هذه الدنيا معي

لم يرق إنسان إلى العلياء إلا كنت أرقى

بالموت شَرَّقَت الأعادي في البلاد وغَرَّبت

وغرستُ أزهار الحياة فأثمرت غربا وشرقا

أنا مؤمن أمِنتْ بي الدنيا على أبنائها

أنا مسلم سَلُمتُ هذا الكون مما كان يلقى

حقاً من الصحراء جئت مكللاً بغبارها
لكنني من صفوها ونقائها قد بت أُسقى
لما أتيتُ إلى الوجود رأيته متكدراً
فغسلته مما به وجعلته أصفى وأنقى
هذا أنا فإذا هويت الموت يوماً إنما
أهواه بابا للخلود إذا هواه الناس مَحْقَا
يا أيها المتنعمون مع الهوان تمهلوا
فلبئس ما تتنعمون وبئس ذاك الرزق رزقا
أنا لا أرى في العيش تحت الاحتلال حقيقة
كلا ولا من يرتضيه لنفسه فينا محقا
دنيا الدناءة لست أقبلها وتحت سمائها
قعد الدخيل يعيث في أرجائنا قتلا وحرقا
ما الأرض ما الأوطان إن صارت هناك مزابلا
والناس ما هم إن غدوا من حولها دوداً وبقًّا
لا كنت من أرض العروبة لا ولا أنا مسلم
إن عشت يوماً واحداً ليهود عبدا ممترقا

* * *

يا من يلوم شجاعتي من جبنه. وكرامتي
من ذله. هلا صمت إذا عَدِمتَ الخير نطقا
من تحت أقدام الصهاينة اليهود تلومني
أن قمت أنزع عنك عارا ألصقوه عليك لصقا

أفيتقي الناس المهانة في العوالم كلها

وأراك للعز الذي يرجوه كل الناس أتقى

إن الأرقاء العبيد مُناهمُ في عتقهم

ولأنت من دون العبيد قد احتسبت الرق عنقا

ما خاب من يسعى إلى تحرير عبد عاقل

ويخيب من يسعى إلى تحرير جُهَّال وحمقى

* * *

يا أمة الإسلام أوشك ليلنا أن ينجلي

والفجر أقبل طارقاً أبوابنا السوداء طرقا

هو ذا على لبنان يسطع نوره متلألأً

وعلى فلسطين الحبيبة كلها قد لاح برقا

لا تجعلي صوت القذائف والرصاص يميت من

أفراحك الكبرى فكم شاهدت في الأعراس طلقا

أما الضحايا فالأميرة لا تزال محاطة

بالعاشقين ولا تقر لهم سوى الموت عشقا

من أيقظوا فينا صلاح الدين من تابوته

وأنا الذي لا أنحني وأرى الحناء الحر فسقا

181

طفل القدس

د. حسن الامراني

يخرج طفل القدس من حجرته
مدججاً بحلمه الجميل
إِن فلسطين بلادي..
نهرها.. وبحرها..
والتين والزيتون
والدراق وابتسامة التراب في الأصيل
قال له شاوول :
ليس بهذه الربوع غير إسرائيل

في كتب التاريخ كان.. بلدٌ
يُسْمى فلسطين
ولكن في كتب الجغرافيا
لم يرد اسمها، فلا تحلم بمستحيل
وقال طفل القدس: يا معلمي
كانت لنا بيّارةٌ خضراء في الخليل
ومنزلٌ أثيل
في قلب حيفا، يحتمي الهديل
بظله الظليل

182

لا تنسوا فلسطين

عبد الغني التميمي

لقد قالوا: غداً تلقى جَمالَ الشام
قلت لقاؤكم أجملْ
كما قالوا: هناك تطوف من ظلٍّ
إلى سهلٍ، إلى حقلٍ، إلى جدولْ
غداً سترى جمال الشام "مال الشام"
سوف تقول: إن جمالها مُنْزَلْ

* * *

وقالوا في مداعبةٍ: إذا مرّت على خجلٍ
سعادٌ ربة المَحْملْ
فقف صلبّاً على رجليك لا تخجلْ، ولا تؤجلْ
وكفّ لسانك "المنظومَ" لا تسألْ

وسوف تقول حين تمرُّ في ثقةِ
جمال الشام في الدنيا هو الأولْ
فقلت لقاؤكم عندي هو الأحلى
هو الأغلى هو الأفضلْ
ولكن ألفُ معذرة!
فلم يقبلُ ولم يُعقلْ
حرامٌ أن أُحدّثكم حديث العشقِ
عن ليلى وعن سلمى
وما عندي سوى فمٍّ
بقَفْل قضيتي مُقْفلْ
أيعقلُ أن أحدّثكم
ولا أروي حديث القاتل المُحتلْ؟!

لا تنسوا فلسطين

حديث الشوق من بعد ومن قرب
أبادلكم شجونَ حروفِ الثّكلى
دماءَ الطهر من أقلاميَ القتْلى
أنا الآتي من الأحزان من منظومة القُضْبانِ
من أُسطورة السجانْ
أنا الآتي من الآتي فلا ليلي يشيّعني
ولا ليلى
ركبت إليكم الأهوالَ لا إبلا ولا خيلا
ركبت نِعال سياكسبيكو..
ولم "أركبْ" لكم أهلا ولا سهلا
ركبت القهرَ والمحنا
عدوّ قد أباح دمي
وخَيَّط أضلعي كفنا
وقسَّم موطني قسمين:
أما واحدٌ فله وأما الأصغر الباقي فليس لنا!
عدو قد أباح دمي
وأعمامي وأخوالي وجيراني
أعدّوا الخبز والمؤنا
أنا الآتي من الظلم لكم همٌّ ولي همّي
يحاصرني. ولست أقول أعدائي. يحاصرني بنو قومي
يطالبني بنو أمي بأن أخضع للمحتلِّ
فيما شاء من حكْمِ
أمدَّ بكلّ تهذيبٍ له رأسي ليقطَعَهُ

* * *

أأطربكم وجيراني و إخواني
وأبنائي وسائر أسرتي تُقتلْ
فهل يعقلْ؟!
أأطربكم وما بجوانحي قلبٌ ليطربكمْ
فما بجوانحي مِرْجلْ!
ألا لا عشقَ بعد اليوم
إلاّ الخيل في ميدانها تَصْهلْ
وإلا المدفع الرشاش في أرجائها جَلْجَلْ
وإلا الرعدَ والقسّام والزلزالَ
نحو حصونِهم يُرْسلْ
يُحيل الأفْقَ زغردةً
إذا كبّر أو هلّلْ
وشاعرتي كعاشقة
تحب البحر والشطآن في يافا
وقطف الورد والدحنون
في المجدل
دعوني من حديث العشق
أمنيتي وأغنيتي حديث خالد
من خالدٍ مشْعلْ

* * *

من القلب إلى القلبِ
أبادلكم حديث الحبّ بالحبّ

وقلبي بين أضلاعي لينزَعهُ
وأنفي دون إزعاج ليجدَعهُ
وإن عليَّ أن أثني عليه بكل تأديبٍ
وأخجلَ منه معتذراً إذا ما كان قطعُ
الرأسِ
أفزَعَهُ

* * *

أخي قل لي متى ألقاك
للحرمات غضبانا
ولم تغضبْ لنا ؟؟ إذا أمسيت
جوعانا وظمآنا
رأيت براءة الأطفال كيف تباد في رفحٍ
وبغداد وفي قانا
وما أدراك ما رفحٌ وبغدادٌ وما قانا
رأيت العالم المخدوع يبكي أسر قاتلنا
ولا باكٍ لقتلانا
فقل لي بعد ما أبصرت دمع الصخر هتَّانا
تفجّر من جماد الأرض بركانا . عيونًا
تشّبت رملاً، وآذانا، رؤوساً
مزّقت قطعاً وسيقانا وقل لي بعدما أبصرت ما
أبصرتَ
هل قدّمت للإيمان برهانا
وأخبرني بغير مشاعر الإنسان
كيف تكون إنسانا
وأين العالم العربي إن مزّقتَ أطلسه
وإن أسقطتَ في ذلٍ فلسطيناً وبغداداً ولبنانا

185

يا حزب اللهِ

أيمن العتوم

يا حزبَ اللهِ تقدَّمْنَا واقصِفْ أعداءكَ باليُمْنَى
سَلِمَتْ يُمْنَاكَ وَشَلَّتْ يُمْنى زُعماءِ الذُّلِّ بأمّتِنَا
وَضَحَايا لبنانَ الشّهداءُ ضحايا صَمْتِ قِيادَتِنَا
أحْرَجْتَ العُمَلاءَ، وَوَحْدَكَ قَاتَلْتَ (الهَاغَانَا) عَنَّا
لا تَأْمَلْ أنْ يَتَحَرَّكَ فينا شَرَفُ العَرَبيِّ وَنَخْوَتُنَا
أحياءٌ لكنّا موتى حَمَلَتْ في عِيشَتِها الكَفَنَا
يا حزبَ اللهِ لَكَ الأُولى وَلَكَ الأُخْرَى وَلَكَ الحُسْنَى
ولكَ التّاريخُ الخالدُ، والفَجْرُ المُشْرِقُ، والمَجْدُ الأَسْنَى
أَنْقِذنا مِن ذُلِّ الزُّعَمَاءِ وَأَيْقِظْ فينا عِزَّتنا
فالشعبُ العربيُّ المذبوحُ بِنَصْرِكَ مِنْ فَرَحٍ غَنّى
غنّي يا حزبَ اللهِ اللّحْنَ عَلَى وَقَعِ الطّلقاتِ وَأَسْمِعْنا
اقصف، دمّرْ، فجّرْ، وَاعْزِفْ صَرَخَاتِ الرُّعْبِ بِدَوْلَتِهِم لحنا

* * *

يا حزبَ الله تقدّمنا إنّا مِنْ خَلْفِكَ قَدْ سِرْنَا
إنْ طَالَ الصّمتُ العَرَبيُّ وَدِيسَتْ في التُّرْبِ كَرَامَتُنَا
يَا حِزْبَ اللهِ وَلا تَخْجَلْ اقْصِفْ أَعْدَاءَكَ وَاقْصِفْنَا

عمّان . 2006/7/31م.

186

منديل لدموع غزة

ماجد أبو غوش

(1)

أعلم أن بكاءك كان مريرا، وإن الملح غطى تفاح خديك، وأنك

ناديتني، وإن عينيك بللهما الحزن، وأن أصابع يديك كانت تحيك

أغاني العرس على صفحة الموج والغيم، وأنك انتظرت طويلاً

على مدخل الحلم، وأن القيد ترك علاماته على خاصرة النخل!

لكنهم لم يتركوا لي

منديلاً نظيفاً حتى أقدمه لك!

(2)

أعلم أنك سيدة البحر والحزن والفرح،

وأنك لا تحبين أن تخدعي

مرتين، وأن عطرك مالح، وأن بين يديك ينام الليل، وأن عباءتك

تخبئ العصافير والفراش والشهداء!

(3)

أعلم أنهم انسحبوا من الأرض

ولم ينسحبوا من أحلامنا

انسحبوا من السهل

إلى قمة الجبل!

(4)

بعد الانسحاب

هل يستطيع الصيادون

أن يمضوا بعيدا مع الموج والحوريات

والسمك!؟

(5)

بعد الانسحاب
لن يستطيع أطفال غزة
الإقلاع بطائراتهم الورقية
من مطار غزة المدمر!

(6)

بعد الانسحاب
لن يستطيع الشهداء
النهوض من نومهم
والسير باتجاه البحر!

(7)

بعد الانسحاب
لن يستطيع عبد الله تايه❖
اجتياز المعابر
متى شاء!

(8)

بعد الانسحاب
لن تستطيع غزة
أن تبيع برتقالها
لمن تشاء!

(9)

بعد الانسحاب
لا تزال رائحة الدم
تملأ المكان!

(10)

بعد أن انسحبوا
بضعة أمتار للخلف
ماذا نقول لأمهات / وأبناء/ وزوجات
الشهداء!

(11)

بعد الانسحاب
العصافير
ما زالت تشعر بالخوف
الأطفال
ما زالت أحلامهم
كوابيس!

(12)

الليلة جائتني غزة وقادتني نحو البحر، كانت حافية القدمين وتائهة
النظرات، وقالت لي: افتح عينيك على وسعهما، سترى الموت
ينتقل من الباحة ويجثم على النوافذ والأبواب،
الليلة جائتني غزة
وكانت تبكي!

188

من متون الحرب السادسة

د. محمد صالح الأصيل

قالَ الفتَّالي
لا قدرةَ فينا لقتالِ
واستحيتْ من تصريحاتِ سَعادَتِهِ
بعضُ فضائياتٍ
وثلاثةُ أزواجِ نعالِ
ونعى عمرو نظماً ماتتْ
لم يأتِ جديداً
فأنا أعلنتُ قديماً
أني أتلو نعياتِ الزعماءِ الفجرةْ
ما جئتُ أرثي درةَ الشهداء
بل جئتُ أتلو نعوةَ الزعماء
ومظفّرُ يصرخُ:

أولادَ الـ...
قدسُ الأقداسِ لقد سقطتْ
خصيانُ الحكَّامِ العربش ارتجفتْ شرفاً
أمظفرُ ذاكَ زمانٌ ولّى..
ولّى...
والآنَ زمانٌ آخرُ
أنبيكَ مظفرُ
عاصمةُ الفقراءِ وما سقطتْ
أردافُ الحكّامِ العربِ ارتجفتْ هلعاً
أحجارٌ دُكَّتْ؟!..
لا.. لستُ آسى على أحجارِ لبنانا
لكنْ على نُظُمٍ هانتْ، وعبدانا

فغيرُ بنتِ جبيلٍ قد حنى عُنُقاً
لا مروحينَ حنتْ هاماً، ولا قانا
جنوبُ لبنانَ ما اسودتْ صَنَائِعُهُ
سواهُ مَنْ باعَ إسراراً وإعلانا
في اليومِ الثالثِ، صرَّحَ عبَّاسُ المصري
شدوا خصري
فأنا للرقصِ ودونَ الحربْ
أبكيكَ عبَّاسُ لمْ تتركْ لراقصةٍ
دوراً ومنذُ صَبَا الساداتُ شيطانا
ماذا أقولُ وثغريْ في مرارتِهِ
فأنتما بعتما ديناً وأوطانا
هذي الثمانونَ قدْ بُلِّغَتْ أرذلها
وما تزال على الأرجاس عنوانا
إن يفتحِ العهرُ في التاريخِ دفترهُ
يجدْكَ في أبحرِ الفُجَّارِ رُبّانا
في اليومِ الرابعِ صرّح نجدُ بن الغيلمْ:
من حرّكَ بيتَ العقربِ فليتحملْ لسعَ العقربْ

وصاحبُ البردةِ الرقشاء قدْ دّبُلَتْ
عيناهُ، رأرأ صحياناً وسكرانا
يلوكُ أحرفَ تصريحِ لهُ عبثاً
من ثمَّ يَقذِفُها بوماً وغِربانا
لوماً يَقيءُ على أسِدِ الوغى خطفوا
جُنداً لداود عاشوا القتلَ طغيانا
صبّوا الردى حمماً سوداءَ في رفحٍ
وفي جنينَ.. ورشوا الموتَ ألوانا
في كلِّ شبرٍ.. هواءً كان أم حجراً
لم يرحموا أحداً، شيباً وولدانا
ماذا ثمنُ البنياتِ التحتيةْ
ماذا ثمنُ الطفلِ الواحدِ في مارونِ الراسْ
ماذا ثمنُ الستةِ من بنتِ جبيلٍ
ماذا ثمنُ الدزينةِ من أهل اللّهِ
وإن كانتْ حافلةٌ تنقلهمْ
خوفَ الموتِ
وماذا..؟
ماذا..؟
سنتاتٌ معدوداتٌ
صاروخٌ أو بعضٌ من صاروخْ
صاح الجالسُ في البيتِ الأبيضِ والعهرُ يُجَلِلُهُ
كوندا.. ليزا
أنتِ القابلةُ المثلى
لمخاضِ الشرقِ الأوسطِ، هيّا
فأنا أنوي خلقاً أعطانيهُ إلهي "يهوا"
لجديدِ الشرقِ الأوسطِ هيّا

كوندا.. ليزا
حَلُمَتْ يوماً، سوفَ تزورُ القدسَ..
تصلي..
من أجلِ خلاصِ الغربِ الأمريكيِّ
فجدتها قالتْ يوماً..
في.. أور.. شاليمَ خلاصكِ يا.. كوندا.. ليزا
أولادُ يهوذا
أيتامُ التارخِ
وقالَ الربُّ،
على مائدة الواقع بين الوحيِ وبين الإيحاءِ
جريحٌ عَجِّلْ
فَدَهَنَّا البيتَ الأسودَ لوناً أبيضَ.. أحرمنا
وبسبع قنابلَ نرجمُ حزبَ الله
وطهرانا
والشامَ، وغزةَ، والأقصى
وصلاحَ الدينِ
ونمحو عمانا
أما بغدادُ، لقدْ سقطتْ
صفويونَ،
حنابلةٌ،
ومذاهبُ شتَّى
فاضربْ
واقتلْ
واحرقْ
هذا نَجَسٌ شرقيٌّ غيرُ نفيسْ
فليملأ أحفادُكَ عزرا،
لبنانَ
دماراً، سلاً، أشلاءً
فالتاريخُ ينادينا،
كي نخرجَ أحفادَ بنِ زيادٍ
والقعقاعَ
وعمرو
من هذا التاريخ
وكما أخرجناهم من أندلسٍ
نمحو ذكرهُمُ
عجّل
عجّل
ايهودُ وعجّل
فلديك ثلاثةُ أيامٍ
حتى يجتمعَ القردةْ
ماذا قال القردة؟!..
قالَ الفتَّالي
لا قدرةَ فينا لقتالِ
واستحيتْ من تصريحاتِ سعادَتِهِ
بعضُ فضائياتٍ
وثلاثةُ أزواجِ نعالِ

والخارجيُّ سليلٌ من أبي لهبٍ
وفكُّه رائحٌ غادٍ فلا كانا
إذا أدارَ حروفَ الضادِ دوّرهُ
كردف حبلى مشتْ فانداحَ تعبانا
أما أبوهُ فماذا قد أقولُ تُرى
ستونَ عاماً وعاشَ العُمْرَ ثعبانا
"غولدا" تقولُ مليكُ القوم أخبرنا
بما يُعَدُّ لسيناءٍ وجولانا
قدْ جاءَ منفرداً في بطن طائرةٍ
كمنْ يزورُ ضحىً أهلاً وإخوانا
قبِّحْتَ من ملكٍ أجدادُهُ خَوَلٌ
للغربِ مذْ أنشؤوا عرشاً وتيجانا
يا بائعَ الأرضِ بخساً، واشترى سفهاً
وقالَ من قالَ: إن السلمَ قدْ صانا
فأيُّ سلمٍ ودعوى كلها كذبٌ
مع الذي شدَّ فوقَ الموتِ أسنانا

لكن في زمنٍ كانتْ فيه الظلمةُ شاملةٌ
والردّاتُ نَمَتْ فوقَ الأفخاذ
بزغتْ أنوارُ الله بحزبِ الله،
يحركُ خيلَ الفتحِ بإذن اللهِ
وشعلةُ ضوءٍ
وبها من سعدٍ،

أو مِنْ عُمَرٍ
وعليٍّ
نقطةُ ضوءٍ في عمَّةِ "نصرُ الله"
وعالمةٌ بالأعداءِ
تشعُّ سناً،
فتحاً
ومقاومةً
بذا الدجى شعَّ حزبُ الله بارقة
تُذكّرُ الدهرَ كيفَ انتخَتْ سرايانا
أيامَ حطينَ، والأنواءُ عاصفة
وعينَ جالوتَ ميداناً وفرسانا
في النار قتلاهمُ، نارٍ مؤججةٍ
وفي جنانِ الخلودِ الخضرِ قتلانا
فيألمونَ كما أنا على ألمٍ
لله نرجو، وهم يرجون شيطانا
ما قلتُ ذاكَ أنا، بل ربنا وقضى
إنباؤهُ الصدقُ إنجيلاً وقرآنا

دمشق في تموز وآب 2006

جنوب القصيدة

د. خليل الموسى

لِمَرْيَم هذا الفضاءُ المُقيمُ
لِعَيْنَيْنِ هامِسَتْينِ
لقلبٍ بَصيرٍ
يَفيضُ النبيذُ على مُقْلَتَيْنِ
يَرُدُّ إلى القلبِ
دالِيةَ الياسمينْ...
لمريمَ حينَ تَحُجُّ إليها الشُّمُوسُ
لِتَسْأَلَ عن قمرٍ غائبٍ
في مرايا الجنوبْ..!
صَنَوْبَرَةٍ سَتَحِدُّ حُدودَ الشَّمالِ
وأرزٍ يُعَطِّرُ دَرْبَ المنايا
يُعَلِّي جبينَ الصَّهيلْ...
سَتَسْألُ عنِّي دروبَ الليالي
وقُبَّرَةً سوفَ تَشْدُو لضاحيةِ القلبِ
تَشْدُوا لِعُرْسٍ قريبْ..
تمرُّ على بابِهَا الذكرياتُ
وتَنْسَى أسيراً يُجُوبُ القصيدةَ
تَنْسَى جهاتَ القُلُوبْ..
أُعِيدُ صدى صَوْتِها في الجنوبِ
وأسْمَعُ في الليلِ منها نحيبَ الصَّبَاحِ:
"تَعَالَ أنا الأمُّ تَنْهَضُ من نافِثَاتِ الرُّكَامِ
وَتَعْدُو إليكَ على مُهْرَةٍ واقِفَهْ...
أنا الأُمُّ يا فلذتي وَلَدَتْني الشَّواطِئُ
من غيمةٍ نازِفَهْ..."
على بابِهَا أَوْقَفَتْني المرايا
وقالتْ: تَرَجَّلْ

فَهذي قصيدةُ عُرْيٍ ونارْ...
سَتَكْتُبُ عنكَ سُطُورُ النبيذ
تَضِيعُ المواويلُ حينَ تُزَفُّ إليكَ "الْعَتَابا"
وَيَرْفُلُ كأسٌ
على كَرَزٍ غَجَرِيٍّ
تقومُ القصيدةُ من نَوْمِهَا يا غَريبُ
وَتَنْهَضُ من كُحلِهَا الْعَرَبِيِّ الجُفُونُ
فَقُولُوا لمريمَ:
أيُّ رَسُولٍ يُبَاعِدُ بينَ أصَابِعِنَا
وَيُسَوِّرُ حلمَ الذئابِ...!؟
وقُولوا لمريمَ:
أيُّ رَسُولٍ يُعَرِّجُ فَوْقَ الشَّواطئِ
نحوَ فَضَاءٍ عَظِيمٍ
وَمَوْجٍ يُعَرِّجُ بي نحوَ أشيائِهِ
السَّاحِرَاتِ...!؟
وأيُّ رَسُولٍ يُنَادِيكَ سَهْواً
لِيَسْأَلَ عنكَ النبيذَ
جرارَ القصيدةِ
دَرْبَ الدِّيَارْ..!؟
وقُولوا لمريمَ:
كيفَ تجيءُ بأَعْرَاسِ لُؤْلُؤَةٍ
في حكايا الجَنُوبِ
وَيَشْمَخُ لَوْزٌ على شَفَتَيْهِ
قَمِيصُ النَّهَارْ...!؟
سألتُ الدِّيَارَ: متى غابتِ المهرةُ المستباحةُ
عن خَطْوِها
ومتى عَبَرَتْ ضِفَّتَيَّ المرايا
متى عَبَرَتْ مسمعيَّ الدُّفُوفْ..!؟
إذا ما أَرَادَتْ سِوَايَ الليالي
فلا وقتَ عندي
لتوزيعِ مَنْ رَحلُوا في جهاتِ القصيدةِ
لا وَقْتَ عندي لِرَصِّ الحروفْ..
فَهُزِّي إليكِ بجِذْعٍ يَتيمٍ
لأَمْسَحَ عن جَبْهتي لَعَنَاتِ الكهوفْ..
هُوَ السَّيْفُ يا مريمُ الْتَجَأَتْ حائراتٍ
إليهِ الهضابُ
فكوني لسيفي صهيلَ السُّيُوفْ..
تَفِيءُ إليكَ على موعدٍ مريمٌ
لِتَبِيعَ أساوِرَها للجنوبِ
تمدّ قميصَ أبي
رايةً فوقَ هَوْدَجِها
تَسْتَجيرُ بكأسينِ من هاتكاتِ النبيذِ
لِتَدْخُلَ في لغةِ امرأةٍ عاشِقَهْ...
تجيءُ.. لِأَفْتَحَ في الليلِ قلبي
تجيءُ.. لِتَنْزَعَ قلبَ الْحُتُوفْ..
تجيءُ إلى موعدٍ مريمٌ
لتبيعَ أسَاوِرَهَا لدماءِ الجنوب..
أنا آخرُ السُّفَراءِ
أنا أوَّلُ العاشقينْ...
أنا أوَّلُ الشُّعراءِ

أنا آخرُ المُبْصِرينْ..
وكانَ دمي أوَّل الواصلِينَ
يُعَمِّرُ خَيْمَتَهُ لِلْقُرَى الشَّاهِقَهْ..
على بابها أَوْقَفَتْني القصائدُ
قالتْ: تَرَجَّلْ
أَلَسْتَ تَرى في الهضابِ دبيبَ القِيامَهْ؟..؟
أَلَسْتَ تَرَى شَعْرَهَا يَسْتَبِيحُ "العَتَابَا"
ويمشي على قَدَمَيْنِ: نبيذاً
وقمحاً
دماً
جسداً نَبَوِيَّ العِمَامَهْ..؟!
أَلَسْتَ تراني نَبِيًّا يُمَهِّدُ درباً
أَلَسْتَ تراني طريقَ السَّلامَهْ..؟!
أنا الريحُ والليلُ والسَّيْفُ والأُرْجُوَانُ
أنا غَيْمَةُ الزَّاحِفِينْ..
أَمُدُّ لِيُوسُفَ حبلاً طويلاً طويلاً
لِيَسْجُنَ إِخْوَتَهُ الخائفينْ...
على بابها أوقَفَتْني الذنوبُ

وَمَرَّتْ خطاياي تَتْرَى
تجرُّ خُطايَ
أسيراً لصوتٍ يُبَادِرُني في هضابِ الرَّجَاءْ..
على بابها كان قلبي أَسيراً
وكانَ اللِّقَاءْ...
تنامُ الطُّيُورُ على عِطْرِها
ويجيءُ الصباحُ
يجيءُ المساءْ..
على بابها يقفُ الخاشِعُونَ
يَهُبُّونَ في مشهدٍ من جهاتِ القلوبِ
وَيَسْتَعْطِفُونَ القصيدةَ لحناً طويلْ...
على بابها يقفُ الخاشَعُونَ
وأسْمَعُ في الرِّيحِ فجرَ الصَّهيلْ...

196

عقلاء ومتهورون

د. غسان غنيم

فليُبارِكْ عقلكُم، يا كلَّ حكامِ العرب
فليُبارِكُ كلُّ تدبيرٍ حكيمٍ
منحةُ الله لنا..
حكمتُكم
فلنصلّ.. راكعين
نشكُرِ اللهَ على آلائه فيكم ومنكم
أيُّ فضلٍ خصّنا الله بهِ؟!
حين قال اللهُ كونوا:
فوق رقبتنا فكنتم؟!
نحمدُ اللهَ الذي
ليس يُحمدُ غيرهم في مثلكم..
سامحونا يا عرب..

* * *

أيُّ سخفٍ نحن فيهِ أو جنونْ؟!
نضربُ الأعداء؟ نقاوم؟ من نكون؟
إنه حقاً جنون!!

سامحونا.. كلكم عقلُ.. لهذا
سامحونا..
أنتمُ العُقَلاءُ فينا..
سامحونا
قد نسينا: "وأعدّوا ما استطعتم"
قد نسينا..
ونسينا ذلك البنيانَ مرصوصاً مكينا
سامحونا..
واتركونا..
واتركوا التاريخ يحكمْ
أننا كنّا عصينا"
سامحونا..
أنتم الأعلون فينا
سامحونا يا عرب

* * *

يا جنون الحبِّ كم نهوى الجنونا

قد صبرتم نحو من ستين عاماً
وعقلتم..
قد صبرتم وعقلتم.. فخزنتم عريكم قاب المذلة
وجُننا.. ورفعنا راية العصيان حتى..
ولّتِ الغربان عنّا دون مهلة.
عادت الأطيار.. والغيمات والأزهارُ تُحْيي
طقسنا للمجد.. تُحْيي..
نبضُ عزٍّ.. قد خبا
وبقايا من كرامة

* * *

سامحونا.. يا عرب!
لم نبيّض وجهكم بالعقل أو بالصبر.. أو
باجتماعات القمم..
بالتفاوضْ والتباحثْ.. واللجان
أو لقاءات.. النخب.
لم نقابل "بوشَ" أو شارونَ
نستجدي الرُّتب
سامحونا.. يا عرب
امتشقنا عزّة..
امتشقنا همةً نامتْ لديكم
ومضينا بعيونٍ صَمَدَتْ في وجه مخرز
سامحونا يا عرب..
لم نصل بعدُ إلى حكمتكم!!
لم نحصّل ما ورثتم. من شمم
ما عهدتم من حكم..
سامحونا يا عرب

* * *

نحن طيشُ العيش.
أنتم عقلُه..!
نزق البركان نحن..
ليس تعرف دورة الثورات فيه
نحن هَوْج العاصفة نسيتْ مواقيتَ الهبوب
يا رياحاً في الجنوب
يا عواصفَ في الجنوب
نحن زلزال يعيد اليوم تشكيل البسيطة
ما أُسرْنا في وهاد الذل ترسمها "الخريطة"
طمي بركة عرينا الخضراء أنتم..
وسكون الليل في ظلمائه..
والعقل زينة!!
سامحونا يا عرب..

* * *

نحن حزب الله
مزقنا الشرانق
نحن نصر الله
إن جئتم نعانق"

ونفارق..
حين صوتُ العقل يعلو..
فوق أصوات البنادق
حين يُمسي، كل صوت
دون أصوات البنادق
لا نفارق
يا عرب!!

* * *

ساحة الأقصى تنادي: في جنونٍ
"يا عرب"
ماذا قدمتم بعقلنة القضية؟!
وجنوب النار نادى
نادباً عشرين حَولاً
يا عرب!!
عقلكم زفّ الجنوب
لعروس المجد في طرحة عرسٍ
أم جنون البندقية؟!

* * *

نحن جند الله نعلن:
"في سبيل المجد ثرنا
للكرامة
في سبيل الله.. أعلينا البيارق
ورفعنا أعيننا في وجه مخرز
وعلمنا.. أن في هذا جنون
ووقفنا. ضدَ غدّار خؤون
وعلمنا أن في هذا جنون
وأثرنا الوحش؟!
ما هذا الجنون!؟
وعلمنا كل هذا
وسنبقى. إن أراد الله. نعلن:
"نحن. حقاً. صامدون"
صامدون.. صامدون

* * *

يا عبيد الله! من شرقٍ وغربٍ
من جنوب..!
يا حشودَ الثائرين
يا دماء النازفين
الراقدين..
القائمين..
هاتوا بشراكم.. ونحن صادقون..
ها زمان الذل ولّى
ها زمان.. العقل ولّى
في زمان غير مفهوم الشؤون
في زمان بات فيه العدل ضحكة
بات فيه القتل مزحة
تضحك الدنيا وتُنسى

في زمان تبكي دنيانا على "الوحش"؟!
وتنسى
النعجةَ الثكلى تنوح..

*

يا أساطين الزمان!
قدّسوا العقل. كما شئتم
ولكن اتركونا..
يتقدسْ في مراجلنا الجنون
يا زناة الأرض.. نحن
اليوم طَهَّرَنا الجنون
نحن جندُ الله نركع
في محاريب الجنون
ونعاهد
لن نخون
ونعاهد!
لن نخون
ثورة فيها نصلي للكرامة.
فاصطلوا.. طُهْرَ الجنون.
فاصطلوا.. طُهْرَ الجنون
نحن ندعوكم جميعاً
فادخلوا "قدس" الجنون

2006/7/20

200

القيامـــة

محمد خالد الخضر

في ليلة أخرى، رميت إلى
القبيلة عارها، وأعدت
رمحي والحكاية والترابْ
كانت يدي حيرى،
لتكتب نقمة الماضي، وتسبقني
فتشعل ذكرياتٍ واغترابْ
لا زال في شريانها
وطن أمانيه عذابْ
اخضوضرت فيه مغانيه وسال ترابه
ذهباً وأشعل ذات فجرٍ لهفتي
....
وطني تمادى نزفه عبثاً
وليلٍ
مثل موج البحر
أرخي ذئبه
وكلابه
لتعضه
هذا زمان الجيف

القيامة

فانفلت من..
السور المجاور
كل أصناف الكلابْ
....

وأنا أرد الرمح ساوره
دمي
قالت صعاليك القيامة:
ردة أخرى
طلعت من الوادي
وعمك استباح نساءه
في الغزو واغتصب
المدينة ثم غابْ
عشرون عاماً، والدماء تجر أذيال الرذيلة
فتسرب الآتون من ذام القضية
فاستحوا بالأمس وانفجرت ضمائرهم
فوقّع بعضهم والآخرون تبادلوا
عهد الكؤوس على أسارير التراب
..
كنا أنا والطير نأكل حظنا
والأمعزّ الصوان لامس منسمي
والقيظ يأكلني وأنياب الخراب
اليوم جدي الشنفرى
خلع الثياب ليستريح
وقبل جرحٍ..
قبل اكتمال الثأر
أردته الذئاب
هو واحد..
ويكمل العهد الأخير
قتلته عنه
وألفا سوف أقتل
في الهضاب
وإذا رؤى قالت:
يميناً سوف أبتلع اللصوص
وأشرب وجه تاريخي
المذاب
هذا أنا من شوقها
أرجعت رمحي والحراب
فلآي رب يركعون أقاربي
والروح تنقل خيلها
وتروح من بابٍ لبابْ
أنا يا رؤى رمحي
يهيئ نفسه
والآن ابتدى الحساب
والآن ابتدى الحساب

الشيخ..
أحمد ياسين

نجم الدين الصالح

ذكرى أعظم شهداء وفدائيي مسيرة حماس الشيخ أحمد ياسين الذي أسسها ورعاها بدموعه وأشلائه وحملها معه وهو في كرسيه المتداعي الذي كان بيتَهُ ومنْبَرَهُ حتى لحظة استشهاده وحتى نجاح مسيرة حماسه إياها، انتخابات جاءت آية في الحرية والديمقراطية.

وكم عاث شرّ الغادرين بأمره يشلّ به أطرافه ويهدّم
وكانت وما زالت بياسين شعلة تضيء فجاج الشرق، والشرق مظلم
عليل عل كرسيّهِ متهدّم يزعزع أحلام اليهود ويهزم
تعقَّبه الإرهاب والغدر وهو في رحاب المصلّى خاشع الطرف يجثم

* * *

ثلاث صواريخ تُفجّر فوقه وتحرق كرسيّاً يشعّ، ويحلم
ثلاث صواريخ هوت، وهو لم على هونه نحو الضحى يتقدّم

* * *

وهاهو فوق القدس فوق جراحها يْودّع سفر القدس ذاك المعلّم

ويهتف بالصوت الحزين: ألا وثوروا، وثوروا إنما الموت سلم

- 2 -

سأحمل للغيب المنيع ظلامتي فإنْ لم يجبني، فهو أعتى وأظلم

* * *

جنازته سارت مع الشعب كوكباً وناراً تِعرّي الخائنين وتحسم

* * *

لنا لمسات في جبينكِ كلّما تعاظمت الأحداث يا قدس تعظم

وفي نفقٍ تحت المساجد مظلم مزاعم يُنفَى الشرق فيها ويُعدم

* * *

وشعب أبيّ لا نفاذ لصبره ولا وطن إلاّ صوى ومخيَّم

* * *

ويا عائداً من غربة أو محارة ويا قدراً ما زال يمحو ويرسم

وكالشمس ملء الكون جْئتَ تقود إلى الدرب الصحيح وتلهم

وإنَّ نجوم الثأر لَّما تزل هنا تضيء دروب العائدين وترسم

إذا مزَّقوا كل الخرائط تلتقي عرانا، ويخضرّ اللهيب، ويبسم

لقد دنَّس القدسَ الشريف فجورُهم وقد (صلبوا) طهر المسيح، وأعدموا

ومنْ خلفهم شرق غريب مخدّر يلوذ بصمت مجرم، ويسلّم

مئات الملايين الأولى كان ظلُّهم يشدّ شعاع الشمس إن ضاق عنهم

فأين هم أم أين صوت ضميرهم وهل مات في الصحراء أوس وجرهم

وهل عجزوا عن أن يباروا بزخمهم أم الزخم في كل العواصم أبكم

* * *

أَمَا لهب يعتام كل عروشهم يطَّهر فيها غدرهم، ويقلّم
لقد عاث جور (الصلح) والعار أما ثمّ معيار يقيس ويحكم

* * *

ويا تربة القسّام ها قد تعانقت كتائبك العظمى تهبّ، وتقحم
فلم يبق خلف الشرق شمس ولا غد سوى ما يقول الثَّأر والنَّار، والدَّم

205

التجاوز ونداء البرق

حسين حموي

شيء ما، يتغير في هذا العالم

شيء ما، يحدث في وطني

يفرحني، يحزنني، لا أدري

تعجز عن توصيف معالمه الكلمات

أسمع صوت آذان لم أسمعه من قبلُ على قربانٍ أو في محراب صلاة.

وأرى برقاً تنشق له الأرض العطش في كل مكان

أشعر أني طائر فينيق يخرج من قلب رمادْ

وبلادي المحرومة من رائحة البخُّور، ووعد النصر

تتمتم باسم الله، وتقرأ فاتحة الميلادْ.

يسطع سيف أبي هادي نوراً فوق ذرا لبنان

"يخرج من صدف البحر" ونسغ الأرض، وقلب الشجر الأخضر،

ثم ينادي بصوتٍ شفيف عفيف على النائمين،

أنا البرق آتٍ إليكم بعرس المطر

أنا الوعد في الزمن المنكسر

"وهذي دروب النجاة" وتلك دروب الهزيمة

فأي الدروب تشاؤون؟

وأي المواسم تنتظرون؟

هو الآن رغم نزيف الجراح، وعصف الرياح،

يضيء سواد البلادْ

ويمتد في الأرض بوصلة للجهاتْ

مضى مشرعاً سيفه في وجوه الغزاة

يزلزل من تحت أقدامهم كلّ أرضٍ، يرومون،

تدنيسَ تربتها الطاهرة

وهانحن أولاءِ بعد التماع البروق،

وفجر الشروق،

نصلّي جهاراً إلى الله أن يظفر الحق بالنصر ولو مرّة واحدة

ونَنداح كالنهر،

ننهض من غفوة الحلم

نفتح أعيننا بانبهارْ

فقد حقق الله أحلامنا الغالية

وأهدى لنا جند حزب الإله أعزّ انتصارْ

وعاد الضياء التليد الذي كان بين الموات

يعاود سيرته من جديد

وتسطع فيه شمس النهار

***

لهذا البراق الذي غاب عنا طويلاً

نغني وننشد هذي القصائد والأغنيات

لهذا المقاوم، هذا النبي الجديد

نصلي وندعو ونذرف دمعاً بكلّ صلاة

فها هو ذا يوقف زحف الغزاة ثلاثين يوماً ويزيد

ويمنعهم من دخول الجنوب كما يشتهون

يكفكف دمع الأيامى

ويبعث شمساً لذاكرةٍ في الغياب

وعشباً يزهّر فيه النجيع بأرض السحاب

يدمدم كالرعد بعد اختصار المسافة بين الفجيعة والنصر،

فوق تراب الجنوب.

وكل العواصم ترقب موكبه في الدروبْ

وكل العواصم تعجب من سرّ هذا القتال

لقد ظن عرقوبُ أن الجنوب سيصبح مثل النخيل وأهل النخيل

بأرض العراق.

وكانوا على موعدٍ في الشمال وفي الغرب والشرق،

أن يستمر الشقاق.

فعادت لبيروت وحدتها الغامرة

وعاد الشمال يضم الجنوب بمقلته الساهرة

وغاب التمزّق، غاب بكاء القوافي على الراحلين

ولم يبق إلا قليلٌ من الخائبين

يرومون وأد الجهاد

وإطفاء نار الجنوب قبيل احتراق العروش بنيرانها

***

أما حان تقويض تلك العروش وإشعالها بفتيل النّهار..

لقد طال صمت الشعوب على خنث الحاكمين

وطال التعلل بالصبر والصمت والمرتجى؟

فماذا ترجّون من خائنٍ صاغرٍ للغزاة؟

أنادي بصوت جريح

أيا أمة ﴿خير أمة أخرجت للناس﴾

أبدؤوا زحفكم صوب تلك العروش

فماذا تُرَجُّون في الانتظار؟

ابدؤوا زحفكم إنهم على وشك الاحتضار

إنهم على وشك الاحتضار

إنهم على وشك الاحتضار..

دمشق في 2008/8/5

208

رهان

مجيب السوسي

لنصرِ اللّهِ يعبقُ بالزُحوفِ
تلفتت الجراح بلا نزيف
رنا بصرُ الزمان وكان أعشى
فأيقظه ببارقةِ السيوفِ
وقد صُعقتْ عقولٌ من شذاها
فكيف بحدّ سطوتها العنيفِ
أبارجةٌ بنزهتها جحيمٌ
يحوّلها إلى بَرْدٍ رَجوفِ؟
عدوٌّ الأرض تُرعدُهُ جسومٌ
وزلزالٌ مِنَ "الحزب الشريفِ"
لأخماسٌ بأسداسٍ تتالتْ
فهل بالحلم يرمي والطيوفِ؟!

رهان..

رمى.. ورميت.. إن الله يرمي
فزهوتهمْ تنوح مع الخريفِ
يُقاتل بالضلوع على يقينٍ
فينبتُ كلُّ ضلعٍ بالقطوفِ
أنصرَ الله. أبْصَرْنا فهذي
على مرماكَ حاضنةُ الحتوفِ
يمزّق ثوبَهُ الصلَفُ المدمّى
ويجزع من خطأك على الظروفِ
صنعْتَ الأبجديّةَ من سعيرٍ
وبدّلتَ الرهان إلى وقوفِ
تقولُ.. فتنحني جُمَلٌ وتتلو
فيفرقُ وهمهمْ بين الجرُوفِ
لقد أيقظتَ نوم الأرض حتى
تساقط في الزلازل كلُّ زيفِ

رسالة إلى تشافيزْ

محمد خير حامد

سَلامٌ
مِنْ دَمِ الشُهَداءِ
في أَرْضِ الجَنوبْ.
سَلامٌ
مِنَ الأَشْلاءِ.
في أَرْضِ البُطولَةِ والفِداءْ.
سَلامٌ
مِنْ يَدِ الْمُقاوَمَةِ الْعَتِيِّةْ.
وَتَحِيَّةْ:
مِنْ رُبوعِ لُبْنانَ الْجَريحْ.
سَلامٌ
مِنْ كُلِّ ثَكْلى
مِنْ كُلِّ مَكْلومٍ يَصيحْ.

سَلامٌ
مِنْ كُلِّ صَوْتٍ ثائِرٍ.
مِنْ كُلِّ مِئْذَنَةٍ.
مِنْ كُلِّ أَهْلِ الحَقِّ
مِنْ كُلِّ ضَريحْ.
سَلامٌ مِنْ كُلِّ زَهْرةْ
في الجَنوبْ.
بِلَوْنِ شَقائِقِ النُّعْمانْ...
سَلامٌ
مِنْ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ
بِدَمِ الشَهادَهْ.
سَلامٌ

مِنَ الأَبْطالِ
مِنْ شَعْبِ الإرادَهْ.
سَلامٌ
مِنْ كُلِ مَنْ يَهوى الشَّهادَهْ.
إلى... تشافيزْ
إلى مَنْ يَمْلِكُ الرَّأْيَ القَويمْ.
إلى مَنْ هَزَّهُ الطُغيانْ.
في أَرْضِ الجَنوبْ.
وَهَزَّهُ العُدْوانْ.
في غَزَّه الأَبِيَّهْ.
فَثارَتْ؛
لَدَيْهِ حَمِيَّةُ الإِنْسانْ.
والْقِيَمُ الْعَلِيَّةْ.
ثارَتْ لَدَيْهِ
شَهامَةُ الشُرَفاءِ
والأَحْرارْ...
وَكانَ القَرارْ.؛
وَأَيُّ قَرارْ؟
خَيارُ الوقوفِ
مَعَ الثَّائِرينْ
مَعَ الصَّامدينَ بوَجْهِ الطُّغاةْ.
وَقَطْعُ الصِّلاتِ
مَعَ الْمُعْتَدينْ.
مَعَ الظَّالِمينْ.
مَعَ الغاصِبينْ.
دُمْتَ. يا تشافيزُ. حُراً...
ناصِراً لِلْحَقِّ..
في زَمِنِ الرَّداءةِ والْخُنوعْ.
دُمْتَ للأَحْرارِ
فَخْراً.
دُمْت للثُوَّارِ
نَصْراً...
يا شَعْبَ أُمَّتِيَ الأَبِيْ
أَلا يُحَرِّكُ ذلِكَ الْمَوْقِفُ شيئاً.
مِنْ كَرامهْ.؛
أَوْ إِباءْ.؛
أَلا يَفيقُ الحالمونْ.؛
مِنْ أَرضِ أُمَّتِنا
بِسِلْمِ الضُعَفاءْ...
أَلَمْ تَحِنْ يَقْظَتُهُمْ.؟
وَتَصْحُ عِنْدَهُمْ.
نَخْوَةُ الْعِزَّهْ.
وَعِزُّ الكِبْرَاءْ.؟
فليَقْتَفِ.
مِنْ سالَمَ الأَعْداءَ
نَهْجَ الشُرَفاءْ.
أَلَمْ يَكُنْ.
أَجْدى انْطِلاقُ الصَّرْخَةِ الأُولى.
بِوَجْهِ الغاصبينْ؟
مِنْ أَرْضِنا.

مِنْ حالِمٍ....
بِسَرابِ السِّلْمِ والأَمْنِ الْزَّعيمْ.
صَحْوَةً:
يا أَيُّها المُغَفَّلونْ الغافِلونْ.
وقْفَةَ عِزٍّ مَرَّةً.
يا أَيُها الْمُتَخاذِلونْ.
فالدَّمُ النَّازِفُ مِنْ كُلِّ شَهيدْ.
سَوْفَ يَغْدوْ مِشْعَلاً.

يَنْشُرُ النورَ
وَيَهْديْ أُمَّتيْ..
فَجْراً جَديدْ...

من دفتر الحرب

عصام ترشحاني

بنت جبيل

قريباً من قلبي..
وعلى الأطراف القلقة للجنوب..
حيث تنمو..
دماء مُعطّرةٌ
وظلال خضر..
لرجال يقفون كالملائكة
على أبّهة الموت
هناك..
بين الحجارة الشجاعة
والهواء الملّطخ بدخان القرنفلِ،
ودماء الحقول المحترقة..
تجلس حبيبتي..
على هضبة حمراء
وعلى بُعد دمعة منها
ثلاثون قمراً مختنقاً
وبعض قنابل غازيّة..
وعنقودية باردة..

* * *

حبيبتي.... التي انغرس رجالها
في كل وردة وصخرة من جسمها
وهم.. يكتبون للموت اسماً
أدهشَ العالم
ما زالت كل ليلةٍ
تصنع الأوسمة
وفي هواء نبضها وصوتها
إصرار وغناءٌ..
يُمَجِّدان أَصباح النار المقدّسة...
وألوهية المقاتلين..
ويفضحان بنبرةٍ ملتهبة
نازيّة المعتدي..

* * *

للجبال الموحشة..
جيوب تبدأ الآن..
للأشجار أن تتقلّد حقائب الشهادة
تقول حبيبتي...
والحزن على شفتيها يبتسم..

لن أنسى أنهم كانوا هنا....
زمناً مُضاءً.....
بالليلك والخبز وأغصان البنادق..
وأنهم..
كتبوا بالقناديل المذهلة..
على أسوار البلدات التي أحبّوها.....
قصائد البركان......
لن أنسى برهة......
أنّ أرواحهم الجديدة
ما انفكّت كالجياد الخفيّة
تطلق قذائف الدم الحار.....
وهي تسوق بخطوات بطيئة.......
أسطورة المعتدين
إلى المقصلة.....

دعوة للحياة

ثلج تموز الأسود
يحاصر المنارة...
يتسلق بفرح جائر
ومخالب مرجانية
أطيافها المشتعلة..
ومثلما الريح..
تقصف الضوء الذي
يفلت منها بمهارة
أراهُ الآن يتوغل بقذائفه المحرّمة..
في مفاصل جسدها الطويل....
حالماً بجنازات سعيدة
وسنابل يحصدها الدم...

* * *

أنتم يا من تحملون المناديل اللامعة.
وتسرحون بالطيور السوداء لكتابة الوطن بالسلاسل
يا من تُطلقون النار
على أعياد ميلادنا
وتفسدون ثمار الدماء علينا..
دعونا لمرة واحدة...
نكتب الحياة....
ومثل بقية الزنابق المحاربة
على الأرض.....
نحلم بالحريّة..
أيّها العرب المزيّفون...
لكم قصوركم وأسواركم
وحرسكم المدجج...
ولنا... أكواخنا النازفة...
لكم... بساتين النفط والمتعة..
ولنا....
ثغور الأعاصير والحرائق.....
لكم دينكم.. ولنا...
أيّها الأشقّاء..... التوابيت..

المسدسات.. الأغنياء.... الألّداء....
يا شركاء الجمال والتاريخِ..
واللغة الزاهرة..
دعونا...
نكمل عادة الحب والتفاح....
رقصة البحر.. والأرْزِ... والليمون...
وسنجد أنفسنا...
واضحين كالسيف والمصباح
إذا فكّرتم... باللّه جيداً
وبرفع سيوفكم الذهبية
عن رقابنا...

ممرات

216

رحلات بيركهارت في القدس

زياد أبو لبن

الناظر المتفحّص لحياة جون لويس بيركهارت يعرف أن حبه لتعلّم اللغة العربية، دفعه للالتحاق في جامعة كيمبردج، فدرس الدين الإسلامي، وقد هيأ نفسه لرحلته إلى الشرق، فقد أمضى ساعات عدّة يومياً معرضاً وجهه لأشعة الشمس لتلوحه وتجعله في اسمرار أهل الشرق، كما كان يسير أكثر أوقاته حافياً لتعويد قدميه على ما ينتظره في المستقبل، وقد أطلق لحيته وأخذ يرتدي الملابس العربية غالب أوقاته. وكان قد التحق بالجمعية الإفريقية التي تعمل على اكتشاف القارة الإفريقية من خلال إرسال مستكشفين إلى هذه العوالم التي أوغلت في قِدمها وبدائيتها. أرسلته الجمعية إلى حلب لمدة عامين حتى يتعلم اللغة العربية كما يتعلمها أهلها. والاختلاط بالأعراب الذين يعيشون حول حلب لمدة سنة أخرى، ثم يتجه إلى القاهرة حيث ينتظر عودة الحجيج من مكة فيرافق القافلة المتجهة إلى فزان أو مرزوق كأحد أفرادها العائدين من مكة، ويجعل من الواحة محطة انطلاقه إلى داخل القارة. فأبحر بيركهارت على ظهر سفينة تجارية متجهاً إلى مالطا في طريقه إلى حلب. وقد وصلها في منتصف نيسان من عام 1809م. وقد عبر من خلال رسائله إلى السيد جوزيف بانكس رئيس الجمعية الإفريقية عن شغفه في الرحلة الاستكشافية لهذا العالم، وإنّه سيسافر إلى حلب ويدّعي بأنه أحد التجار الهنود المسلمين، وأنه موفد من قبل شركة الهند الشرقية إلى وكيلها في حلب. فانطلق من مالطا التي اعتبرها أولى خطواته في مهمته الاستكشافية، وقد وصفها بقوله: يقولون في أوروبا أن معظم تراب مالطا قد استورد من صقلية، ولكني أخالفهم الرأي،

فتراب مالطا، إن وجد فيها تراب، يختلف عن تراب صقلية، ثم إن الأهالي هنا يحفرون في الصخر الجيري من عشرة إلى خمسة عشر قدماً فيعثرون على تراب صالح للزراعة، فيستخرجونه ويضعونه في أحواض للزراعة، وهكذا فإنهم لا يحتاجون لاستيراده كما زُعم. وتتألف الحكومة هنا من خليط من الإنجليز والمالطيين، مع أن الجزيرة ليست تابعة للإنكليز.

وكان المالطيون بمساعدة السير (الكساندر بول)، قد أجبروا الحامية الفرنسية التي كانت متمركزة في فاليتا على الاستسلام، وبعدها طلب أهل الجزيرة العون من الإنكليز للدفاع عن جزيرتهم ضد المحاولات الفرنسية ومحاولات الفرسان لاحتلالها، وقد تعهد أهل الجزيرة بتسليم حكم الجزيرة للإنكليز إذا هم وفروا الحماية لجزيرتهم. وهكذا عينت إنكلترا السير (الكسندر بول) مندوباً سامياً في الجزيرة بعد معاهدة أميان مع فرنسا، والتي أعيدت جزيرة مالطا بموجبها إلى جماعة الفرسان الاسبتالية، ثم عين السيد (الكسندر بول) وزيراً مفوضاً مطلق الصلاحيات في بلاط رئيس الفرسان.

يخضع جميع الإنكليز في الجزيرة عدا العسكريين للقانون المالطي، ويتقاضون في محاكم يرأسها قضاة مالطيون. وأعتقد أن هذا هو عين الصواب، فالمالطيون يحبون الحرية والاستقلال ولا توجد طريقة أخرى لكسب قلوبهم سوى احترام كرامتهم وقانونهم وخاصة أنهم شديدو المراس، فأثناء مقاومتهم للاحتلال الفرنسي في الأعوام الماضية تمكنوا من تجنيد خمسة عشر ألف مواطن غالبيتهم من القناصة لمقاومة الاحتلال.

هذا وقد جعلت حكومة الجزيرة ميناء (فاليتا) منطقة حرة، وهذا مما يجعلها مركزاً تجارياً نشطاً بين جبل طارق حتى أوديسا.

تعج الجزيرة بالتجار اليونانيين، ويشعرون أنهم هنا في مأمن أكثر مما هم في بلادهم، فلا يوجد هنا أحد من رجال الجمارك الطغاة ولا القضاة المرتشين الذين يسومون التجار سوء العذاب، ويقاسمونهم ربحهم، كما يشعرون على قدم المساواة مع أهل الجزيرة.

تعتبر جزيرة بدره أهم جزر الأرخبيل في صناعة للسفن، وسفنها من أمتن السفن وأكثرها تجهيزاً بالرجال والعتاد.

تحتكر حكومة مالطا تجارة الحبوب وعادة ما تبيع الحبوب بسعر ثابت، وتختزن الحكومة من الحبوب في القلاع المنتشرة على الجزيرة ما يكفي السكان لمدة ثلاث سنوات.

إن باشا طرابلس الذي أخبرتكم عنه في رسالتي الماضية، قد غادر الجزيرة متوجهاً إلى درنه في حراسة بارجة قدمها السير (الكسندر بول)، وكانت سفينة الباشا الخاصة ترسو طوال الوقت تحت نافذتي، فكنت أسترق النظر إلى بحارتها المغاربة وألاحظ جميع تصرفاتهم ومعاملتهم فيما بينهم، حتى إن مراقبتهم لمدة يوم واحد أعطتني فكرة تامة عن نوعية حياتهم الخاصة وتصرفاتهم اليومية، على أني أود أن أطمئنكم أنني كنت أتجنب الاحتكاك المباشر بهم أو مخالطتهم.

إن العلاقات التجارية بين مالطا والساحل البربري وخاصة تونس وطرابلس، هي علاقات متينة وقديمة وأخذت في الازدياد في الآونة الأخيرة، حتى إن التجار الإنكليز في الجزيرة أخذوا

يدخلون طرفاً فيها. إلا أن احتكار التجارة لا زال في أيدي المالطيين والمغاربة، أما التوانسة فهم في الغالب أصحاب سفن ويقومون بنقل البضائع إلى كافة موانئ البحر الأبيض. وأنّى ذهبت في البحر الأبيض فستجد سفينة تونسية أمامك، حتى أني أثناء قدومي من جبل طارق إلى مالطا وعندما أصبحنا في محاذاة رأس تورو في سردينيا، مرت بنا خمس سفن تونسية متجهة إلى الموانئ الفرنسية محتمية بجنح الظلام.

وتستمر رحلة بيركهارت باتجاه طرابلس الشام، ويدعي أنه تاجر هندي مسلم، فتنهال عليه أسئلة كثيرة عن الهند وسكانها واللغات التي يتكلمها الهنود، فأجاب بشكل لا يشي بحقيقته وعندما طلب منه أن يتكلم الهندية فرطن بالسويسرية الألمانية. كما طلب منه أن يتحدث عن الهند وأباطره المغول وتاج محل وثراء المدن الهندية والعادات والتقاليد وكيف تحرق الأرملة مع زوجها وأن يتحدث عن العين ومعابدها وسورها العظيم وعن يأجوج ومأجوج. كما سمع من التاجر الطرابلسي الذي كان برفقة المسافرين وهو حكواتي يسمعهم القصص الشعبية التي يقرأها من كتيب أصفر الصفحات عن عجائب أفريقيا وخاصة عن السودان وعن القبائل التي أبيدت، وهي تقاتل بعضها بعضاً وعن قبائل من السمرة وعن الخراف التي تتكلم وعن جبال الذهب. وكيف أصبح الطرابلسي صديقه الذي لم يقبل إلا أن يكون في ضيافته. ويمضي بيركهارت في وصف رحلته الطويلة في الديار المقدسة والنوبة والحجاز. وجون لويس بيركهارت عام 1784 في لوزان (سويسرا) وقد ألحقه والده الكولونيل بيركهارت بجامعة ليبزج وهو في السادسة عشرة من عمره، وبعد أربع سنوات انتقل إلى جامعة جوتنجن، وفي عام 1805م غادر جوتنجن عائداً إلى والديه في بال، وقد اتهم والده من قبل الاحتلال الفرنسي بالتعاون مع النمساويين وكادوا أن يرسلوا به إلى المقصلة. يبقى كتاب "رحلات في الديار المقدسة والنوبة والحجاز" في جزئيه كتاباً يحمل قيمة تاريخية للمنطقة العربية، وقد ترجمه فيصل أديب أبو غوش، وصدر عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة كتاب الشهر رقم 78 لعام 2005م.

218

أمـــــــل

يوسف سامي اليوسف

لست أحن إلى كائن من كائنات الماضي والحاضر، في هذه الأيام، بمقدار ما أحن إلى أمل، وهي التي ما خلقت إلا لتكون عزاءً لي في هذا العالم المأتمي الشاحب الكئيب. فقبل أن أصادفها كنت أحسب أن المرأة التي أستطيع أن أتوله بها متعذرة الوجود، ولكنني حينما ألتقيتها وشغفتني حباً آمنت بأن المثال يملك أن يتحول إلى عيان منظور. وبعدما رحلت أو فارقت وأدركت مدى الفاقة التي يتردى فيها الواقع، صرت أكتفي بالأخيلة وحدها؛ أتخذها قوتاً لروحي المحزون بعد الخسران. فيا للحنين الحارِق المنهوم، ويا للأشواق التي لا تلبية لها بتاتاً.

كانت من الخارج ماسة مكسورة بالرونق والزَّهاء، أو هي صافية كالماس دون سواه من الأشياء التي أنجبها النورٍ. وليس بالصدفة أو من قبيلها أنها كثيراً ما كانت تذكر ذلك الحجر الكريم بوصفه رمزاً للصفاء والبراءة ونظافة الوجدان. فلو لم تكن هي نفسها ماسة لما فعلت ذلك. وأما من الداخل فهي ياقوتة، أو تتضرم كالياقوت. فما زالت تخطر في بالي فتية يانعة كالنعنع البري، بل هي أجمل من بزوغ البدر في مساء هانئ رغيد. ولسوف تظل في مخيلتي فتاة من شيعة النور، ومن سلالة الألطاف الحسنى التي هي المطلب النهائي لروح

الإنسان.

كنت حين ألتقيها أرى البِشر يطفح من وجهها ويفيض، بل أشعر بأنها تجسيد للأسطورة التي هي أصدق من الحقيقة وأمتع، والتي من شأنها أن تصون بكارة العالم دوماً، حتى لكأنها نافذة تطل على الأزلية. وعندي أن هذا التناسم مع الوسيم هو السعادة نفسها، أو الغبطة التي لا تطالها اللغة، بل يقصّر عن إدراكها كل شكل من أشكال التعبير، أو قلِ إنه البرهة الجوهرية التي لا مذاق للعمر من دونها قط. وكل من لم يعش ذلك التناسم المنعش لا يعرف لباب الحياة ولا خبرة له بسرها المصون عن غير المرهفين. إنها النهلة العسلية التي لا يذوقها المرء في حياته إلى لماماً، حتى وإن عاش مائة سنة. أما إذا ما ذاقها فعلاً، فإنه يكون مثل من تناول شرفةً من النكتار، أو من شراب الآلهة المترنم النشوان. ومن دون تلك النهلة لا يكون العمر إلا صنفاً من أصناف الاعتلاف بالتبن والزؤان.

ونظراً لأن لذتها عظيمة، فإنها تكاد أن تكون اللقمة التي تكفي زوادة للعمر كله.

لكم هي سعيدة تلك البرهة الشبيهة بقوس قزح ينتصب في أجواز الفضاء، فأعب البهجة من أُنس الفتاة وبشرها ودماثتها ورخامة صوتها الشبيه بزقزقة العصافير وتغريد القبرات. فمن البديهيات أن مشاهدة من طبعها أن تولج الدفء والمسرة إلى سويداء الفؤاد، وعلى نحو تلقائي يسير. وبسبب زخم حضورها وقوة تأثيرها، ولأنني لم أكنٍ أصدق أنها معي، فقد كنت أشعر بأنها تشبه الزمن الذي هو موجود وغير موجود في آن معاً. ولكن حضرتها الطاغية أو الآسرة، حضرتها الاستيلائية والأنيسة في الوقت نفسه، من شأنها أن تدفعني إلى اقتناع مكين بسرمدية الفروق بين الأفراد، وكذلك بديمومة التغاير الذي لا يعنو لأي أمحاء. فشتان بين من هو مؤنس حميم ومن هو موحش دميم.

وفي غضون تلك الجلسات التي عشتها مع أمل، أو قل أثناء التناسم مع المدمث الأهيف، صرت أجيد من الإصغاء، بل أتقنه أيما إتقان، مع أن ذلك ليس بالأمر اليسير. واستوعبت ما فحواه أن الاستماع الكامل هو التمثل الكلي لأية لفظة يتلفظ بها الجليس. فكأنما كانت تبذرِ في تربة نفسي بذور الصدق والطيبة والإخاء البشري. وعندئذ أشعر، بل أتيقن من أن لي روحاً خالدة لا تفنى. وهذا هو الاتصال في العمق الذي تسعى إيه النفس في كل زمان ومكان:

أما روائحها الطيبة فتخلق في وجداني مشاعر سرية، حتى لكأنني أشم رائحة الأنوثة نفسها، أو رائحة الجوهر الأنثوي الذي لا يدركه إلا التجريد المحض. وحينئذ أراني أغتبط لأنني إنسان، أو كائن ينتسب إلى الجنس البشري الذي يتمتع وحده بالعواطف الروحية. ولهذا كله، لا أنكر أنني تذوقت بعض لقيمات من السعادة في ما مضى من زماني الغابر البعيد. وها

أنا ذا اليوم أقسم بأغلظ الأيمان أن كل الذي حصلت عليه من أمل هو الكلام وحده، أو كما قال أحد الشعراء التراثيين:

كلمتني، وذاك ما نلت منها

إن سعدى ترى الكلام ربيحاً

ولكم علمتني أمل من حقائق روحية نفيسة، ولعل هذه الفكرة أن تكون أهمها دون استثناء: الجمال نصر تحرزه الروح على المادة والنور على الظلام، أو هو آية صراح على جنوح المادة نفسها صوب الاستحالة إلى روح. والجمال أشبه الأشياء بالنور، وذلك لأن الشيئين كليهما لا تدركهما أيّة حاسّة سوى حاسة البصر التي هي من سلالة الضياء. إن بقية الحواس لا تمسهما بتاتاً. ترى، إ إذا لمست خد امرأة جميلة، أ تكون قد لمست الجمال أم جلد وجهها فقط؟ إذن، لا يذاق النور والجمال إلا بالروح وحدها. وهذا كله جزء من مذهب أمل الطيبة الحنون.

وبفضل هذه المزايا كلها ولجت الفتاة إلى سريري فتيمتني، فتولهت بها حتى درجة لا تطالها اللغة. وتحت رقية هذا التولّـه الاستيلائي، تمكنت أمل من أن تعلمني الكثير، إذ ما من شيء يعلم كما يفعل الحب الناجي من الضحالة والفتور. فلكم هي لحظات منعشة، دافئة، فاتنة، تلك اللحظات التي عشتها مع أمل في غابر الزمان، والتي همدت وتلاشت إلى أبد الآبدين، واحسرتاه! وعندي أنه ما من نار إلا وهي برد وسلام، عدا نار اللوعة التي يتركها الحنين إلى ما يند عن الاسترداد.

* * *

أما الأماكن التي ارتدتها مع أمل وحدنا، أو دون ثالث، في سالف الأيام، فبودي أن أُكرسها للقداسة حصراً، أو أحيلها إلى مزارات ومعابد، فلا يؤمها إلا الأبرار والأطهار دون سواهم من الناس كافة. ولا لزوم للكتمان، فأنا مازلت حتى اليوم أرتاد تلك الأماكن وحدي، وأتجول فيها بتؤدة وأناة، تبهظني اللوعة والحسرة، ويسوقني حنين عامر يتمور في باطني دون أن يرضخ لأي كبح أو ضبط، ولكنِ حنين يشوبه حزن رقيق ناعم سببه الشعور بالخسران المؤبد، وذلك لأن ما مضى لن يعود أبداً. ومع ذلك كله، مع تلك اللوعة والحسرة والحزن الباهظ، لا تمتد أية يد لتمسح الأرق والتوتر عن جفوني. ولكنني أثناء تجوالي في تلك الربوع المقدسة أراني أكثر من ترديد هذا البيت الذي قاله مجنون بني عامر:

وإني، وإن غال التقادم حاجتي،

لآت إلى أبيات ليلى فناظر

أمـل..

مازالت تلك الأماكن المكسوّة بالمستور تنتج في سريرتي شعوراً بالدنف والحسرة والمرارة، شعوراً بالخيبة والخسران. يقيناً، إن الإنسان هو الشعور، على وجه الحصر، أو قل إن المرء شعور وزمان، أو فلذة من الدهر قبل كل شيء. فما تشعر به هو الحقيقة، وإن كان هنالك ألف من البراهين التي يملك كل منها أن يفند شعورك ويدحض لديك من انطباعات.

فمما هو سهل الاستيعاء أن من اشترى عطراً فإنه يكون قد اشترى شعوراً، وكذلك حال من اشترى خمراً. وشراء الملابس مزيج من الاستجابة للحاجة ومن الاستمتاع بالأناقة. أما الحب فهو شعور لذيذ قبل أن يكون وسيلة إلى تخليد الجنس البشري. وأعتقد بأن قيمة أي شيء تكمن في قدرته على أن ينتج شعوراً أصلياً منعشاً في فضاء روحي المغرم بإفراز العواطف المأهولة بألوان شفقية، والتي لا تخلو من حزن ناعم شفيف. ولهذا أراني أؤمن بأنه ما من أهمية لأي أدب أو فن لا يبلغ إلى سويداء الفؤاد (ومن هنا جاءت البلاغة)، أو لا يؤثر في الصميم من باطن الإنسان، كما أؤمن بأن التأثير الإيجابي جملة له معنى خلاصة أن القوة استحالت إلى خير وليس إلى شر.

ومع أنني عايشت أو حاورت فتيات أجمل من أمل بكثير، ولاسيما هيام التي أحسبها استحضاراً ملموساً للسر، بل للأزلية نفسها، أو لكنه الكون وفحواه، والتي تشبه تمثالاً نحت على نحو بديع أو فتان، إذ إن لها مقلتين عسليتين صافيتين، وثغراً صغيراً مثل برعم الورد، ووجه فتاة غريرة بريئة ناجية من كل خبث أو عكر ـ مع ذلك فإن أمل الخالصة من جميع صور الدمامة، قد تركت في شعوري أثراً لا يمحوه الزمان إلا إذا تمكن من محو الأهرام. وكثيراً ما كنت أستهجن أن الأرض لا تتفجر عيوناً حين تسير عليها هيام الفاتنة المبهاج، والشديدة القدرة على السبي بعد الاستيلاء. إنها واحدة من أولئك النعناعيات اليانعات اللائي يرشقن عليك نظرة سالبة ثم يفارقن، فلا تراهن مرة ثانية إلا بالصدفة.

أجل، يفارقن ويخلفن تفطراً في بنية الروح، ولكن دون أي عزاء مهما يك صغيراً.

وذات مرة، أو خلال سنة 1965، قلت فيها قصيدة لازلت أحفظ مطلعها:

هام الجمال على خديك وانتشرت
أطياف شهد مصّفى في مآقيك.

وفي بيت آخر، وهو مما نسيت، وما أكثر ما نسيت، وصفت شفتيها الطريتين كالقطيفة، بأن لهما على ما أتخيل ـ مذاق العسل البري المفرط في العذوبة والحلاوة، بل مذاق كل ما هو بري مترع بالبكارة والطراء، وإن كنت لم أذقها بتاتاً.

ويلاه! إن الماضي يتحكم بالحاضر على نحو صريح أحياناً، وعلى نحو مكتوم أحياناً أُخرى.

* * *

وأحسبني صادقاً إذا ما زعمت بأن المسرة كانت تنبع من حنايا صدري، ويتدفق مسيل النعمة في شراييني، حين كنت ألتقي أمل على انفراد، وإن يكن اللقاء في مكان عام، إذ في مثل تلك البرهة أشعر بأنها تشع رونقاً له جاذبية خلابة آسرة، بل إن جاذبيتها لا تقل شدة وفاعلية عن الجاذبية الأرضية التي من شأنها أن تمنع الأشياء من التبعثر في الفضاء. وهذا يعني أن التفاعل والتأثير المتبادل، وليس التراصف أو التجاور، هو بيت القصيد في هذه الدنيا بأسرها، وأن القوة لا تتجلى في أي مجلى إيجابي كما تتجلى في التفاعل الذي يعيد الصيغة الباطنية من جديد.

كنت حين أراها معي وحدي دون ثالث، أشعر بأن الرواسي تميد، وبأن الكائنات سراب والأصوات أصداء والعالم طيف بلا ملامح ولا قسمات، حتى لكأن خيالي الناشط يتعمد أن يمارس النفي والتعديم على الموجودات قاطبة، وذلك كي أبرهن لتلك الآنسة الهيفاء بأنها الكائن الوحيد الذي يحق له أن يتكون في هذا العالم الشاسع الرحيب. وكثيراً ما كنت أتخيلها في برهة اللقاء وكأنها العروس في حفلة العرس. فهي لباب الزفاف كله، وجميع المحتفلين ليسوا سوى لحائه أو قشوره الناشفة العجفاء. وأما في باطني فثمة نشوة لا تنتج مثلها أية خمرة، بل لا ينتج لها صنواً سوى تلك الحضرة الصوفية أو المستورية التي لا تعنو لأي تفسير. وأحسب أن هذا هو الوصال الأصلي الذي يلوب عليه كل روح حي.

ترى، ما هذا الحال الباطني الصرف الذي يسمونه العشق؟ وكيف يستولي الشائق على المشوق، أو مصب الحنين على ذاك الذي يفرز الحنين؟ هل يجوز القول بأن الحب ما كان له أن يعرف دربه إلى الوجود إلا لتبلغ الحياة ذروة كمالها وشرفها ونبل مقصدها؟ ومما هو مؤسف أن لا يتنبه علم النفس الحديث للفرق بين الشبق والعشق. أو يعقل أن يكون للحياة الروحية أي مستوى من مستويات الامتلاء بغير هذا الصنف من أصناف التفاعل الأصيل؟ فيا لهذا المعراج، هذا البراق الذي يعرج بالروح إلى سدرة المنتهى!

ولكم أصاب الصوفيون حين قالوا: "لا مرام سوى الغرام".

ولهذا، أقصد لأن الحب آسر يستولي على الصميم، فتلتذ الروح باستعباده لها عبودية استرقاق، كنت إذا غابت أمل ألوب عليها كما يلوب الفطيم على ثدي أمه. فإذا طال الغياب أصابني الدنف، وهو في الأصل كل مرض ملازم ثقيل، ولكنّه صار مخصصاً لمرض الحب حصراً. وهذا يعني أن الغرام شقاء ليس إلا. ومع ذلك، فإنه خير من أن يعيش المرء خالياً منه، لأن

الخلو من الحب يعني ألا يذوق الروح طعم رحيق الآلهة. ويبدو أن الجمال والحب والحريّة هي أبعد غايات الروح البشري وأسماها وأشهاها إلى النفس.

ولكن تجربتي مع النساء قد أكدت لي أن حباً بلا ضفاف، أو قل أن الحب الكامل العميق، هو اللا متاح نفسه، وأنه إذا ما أتيح، أو صار ممكناً، فليس ذلك إلا على ندرة فقط، وخلال برهة عابرة وجيزة، أو هي ليست بالطويلة ولا بالهانئة إلى الحد المنشود. ومع ذلك، فإن وجودي كله لا محيد له عن أن يكون وجوداً شجياً شاحباً، أو عشقاً أطلس دامساً، لولا حفنة الفتيات اللائي تقاطع مسار حيواتهن مع مسار حياتي فصارت كل واحدة منهن بمثابة جذوة مازالت تتوقد وتتوهج، فتدفئ أيامي في هذا الطور الشتائي من أطوار العمر. ولكم صدق ذلك الشاعر العباسي الذي قال: "فما طيّب عيشاً إلا الخناث الإناث". ولا غلوّ إذا ما زعمت بأن تماسّي معهن هو تعويض لي عن وجود الشرور في هذا المسلخ الكبير الذي يسمى العالم، والذي يتحكم به المال والمرابون والانكشاريون الجدد، وجميع أصناف النذالة والسفالة.

* * *

وعلى أية حال، فإنني لست بالمفتري إذا ما حسبت أن ما تمسه أمل بأناملها الغضة يخضوضر ويزهر من فوره، بل يستحيل إلى نور، حتى لكأنها مأهولة ببذرة سرية تملك أن تشع مثل حجر كريم. إنها بذرة من نور قمري يتألق في سويداء فؤادي، بل يتضرم كالياقوت الرّماني الذي هو أجود أصناف اليواقيت. وبما أنها تسكن في نقطة ازدلاف الأشياء، أو بين ينابيعها الغزيرة، بل في بؤرة القلب حصراً، كما أنها تحيط به في الوقت نفسه إحاطة المريمات بالمسيح في برهة المحنة، فإنها سوف تظل حية مادام هذا الفؤاد ينبض ويضخ الدم في الأوردة والشرايين. ولهذا فإن لها قدرة على أن تنتج في وجداني غبطة لا يضارعها أي شعور آخر سوى الثمالة أو الانتشاء بالأسرار.

وكنت أحسب حين تتكلم أمل بأنها اكتشفت ما هو سرمدي في الأشياء، أو ما هو أزلاً عين ذاته، وذلك لأنها تتكلم بثقة لا يجوزها إلا من وضع يده على اللغز، وكذلك لأنها تبحث عن الوئام والانسجام بين الكائنات، بدلاً من التنقيب عن الاختلاف والنشاز والانشعاب وما إلى ذلك من صفات سالبة أو شائنة. وهي بهذا تذكرني بذلك الرأي القديم الرامي إلى أن الكون مثال يتجلى فيه مبدأ التناغم على خير وجه ممكن، أي "لم يكن في الإمكان خير مما كان." فهي بذلك تجسيد لحنين الإنسان الدائم إلى كمال متعذر، أو قل إلى اللا متاح نفسه.

ومع أنني كنت ولا زلت أؤمن بأنه ما من سلام في الكون بتاتاً، بل حرب دائمة لا تكف ولا تركد، أو قل مع أنني أؤمن بوجوب الصراع والنزاع، وبالحاجة إلى الشقاق بدلاً من الوفاق، حتى

يزول الفقر والظلم والعدوان من الدنيا بأسرها، وحتى يؤمن جميع الأوغاد والأوباش والعدوانيين بأي مبدأ أخلاقي من طبعه أن يفضي إلى احترام إنسانية الإنسان، مع ذلك، فقد احترمت شعور أمل بالحاجة إلى الصلح والسلم وهدأة البال، كما احترمت إنكارها لوجود اللعنة الكلية في عالم ساقط ملعون، تتحكم به القرصنة والربا والأسلحة الفتاكة، وأكبرت أفكارها الملتزمة بالطيبة والعيش الهنيء، وإن يكن بسيطاً، بل فقيراً بالأدوات. وشعرت بأنها روح مطهمة هيفاء أو نعمة هبطت علي من المواضع اللدنية، أو "من المحل الأرفع"، وفقاً لعبارة ابن سينا. فلكم أتمنى لو أن الوقائع تنبجس من الأساطير والأحلام والأخيلة الرقيقة الدمثة التي ترفرف في فضاء النفس، دون أن تتمكن من أن تشتق لها درباً إلى الخارج العيني المحسوس.

ذات يوم حدثتني عن الماس وعن احتراقه بلهب أزرق لا نظير له بتاتاً، وأوحت إليّ بأنه نور تجمد فصار من أجل اللمس، بعدما كان من أجل البصر وحده. وفي تلك الهنيهة راحت تحرك أناملها بلطف فتان، فخيلت إلي أنها تبذر بذور النور في قاع روحي. لكم كانت أمل عذبة ونقية وصافية كالماس، بل هي أصفى منه بكثير. وحين تتكلم بصوتها الرخيم المنغوم، ذي الرنين الفضي الهادئ، أشعر بأنها وردة تمارس التضوع والنفح، أو بأن روحها مأهولة بشرارة علوية. لها سمة التضرم على الدوام. فلكم يحرضك حضورها على أن تقول من صميم فؤادك: ليت الحياة شباب خالد وحب دائم، وربيع مقيم لا يرحل ولا يذبل ولا يزول.

* * *

أما سجيتها الأولى فمؤداها أنها تملك أن تأخذ بيد الرجل إلى الكمال. وهي بذلك تشبه واحدة من اللائي ربطتني بهن فيما مضى صداقة متينة، أو علاقة من فصيلة الاستهواء المتبادل. واحدة فقط، اعتدت أن أسميها باسم السمراء. ولقد ألهمتني قصيدة سنة 1957، يوم كنت في التاسعة عشرة، ختمتها بهذا البيت من الشعر الذي لازلت أحتفظ به في خزانة ذاكرتي حتى الآن:

ما أنت، يا سمراء، إلا قبلة
طبع الزمان بها جبين حياتي.

إن السمراء جرحي النغّار الذي لا يُرقأ له نزيف ولا يعنو للاندمال بتاتاً. ويبدو أن الزمن لا سلطة له على الأعماق ولا على الأحداث التي تخص قاع النفس. فقد مر زهاء نصف قرن على ذلك الجرح، ولكنه ما زال هو هو تماماً، ينزف مثلما كان في بداية عهده. وإن السمراء كبرى خسائري، أو الخسارة التي لا تبذها أية خسارة أخرى، سوى خسارتي للوطن وحدها.

أمـل..

وإني لأستهجن كيف عاشت السمراء حتى اليوم، مع أنها مزودة بالخصال الثلاث إذا اجتمعت في أية شخصية، فإنها قلما تظل على قيد الحياة:

الطيبة والجمال والذكاء، وكذلك قوة الحضور التي تنمّ عن عمق النفس ورجاحة العقل، أو عن الكمال حصراً. إن الكمال هو الغاية النهائية التي يطلبها الرجل في المرأة، بل في نفسه قبل سواها، وهذا يعني أن الجمال وحده لا يكفي. وكما قال لورنس، الروائي الإنجليزي الذي أحبه كثيراً عن فريدا، زوجته الألمانية التي تعلقت به كما يتعلق الحديد بالمغناطيس: "إنها امرأة للعمر كله".

وفي قناعتي أن أياً من هاتين الفتاتين، أعني أمل والسمراء، وفي الميسور أن أضيف هيام، تصلح أن تكون امرأة للعمر كله فعلاً. كما أن الشيء الطفيف الذي حصلت عليه منهن يكفي زوادة لما فات من عمري، ثم للشطر الذي لم يأت بعد، وذلك لأن أياً منهن تجسد الهناء عل هذه الأرض اليباب. ولكنني أستهجن كيف أطقت لوعة فراقهن جميعاً، أو كيف عشت دون أية واحدة منهن.

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن سجية من أبرز سجايا أمل تتلخص في أنها حساسة تجاه الغوغائية والجلافة وسوء الأخلاق. وهي شديدة القدرة على أن تشمّ رائحة السوقية التي تضمرها أقوال لظاهرها صفة الخير، ولكن باطنها مكتظ بشر أسود كالح غشوم. وبعد سلسلة من المحاورات استقرأت أن لها حساسية رهيفة وقدرة على الاستبار واكتشاف المخبوءات أو إماطة اللثام عن المكر المستتر داخل المقول الملغوم وكذلك داخل المسكوت عنه في آن واحد. ولهذا، فقد تركت فيّ انطباعاً مفاده أن الكثير من مشاعرها ينطوي على وضاءه وجدان أو نضارة عقل دائمة تند عن سلطة الزمن، فلا يطالها الجفاف أو الذواء بتاتاً. ففي الصدق أن بعضاً من مشاعرها قد التحمت مع نسيج نفسي إلى الأبد، إذ إنها ما فتئت تخفق هنالك حتى اليوم. وكثيراً ما شعرت بأنها تمنح مزاياها أو سجاياه من ينبوع الينابيع كلها، حين يتدفق الكلام من بين شفتيها الطريتين كشمع العسل أو بتلات الورود. يقيناً، إن لصوتها جاذبية الغناء المطرب الحنون، بل هو لا يقل روعة وتأثيراً في الوجدان عن وقع المطرحين يهمي على الأرض وخلاصة الأمر أنني لم أعد أشاهد فيها أية مثالب بل مناقب وحسب.

* * *

ثمة نسوة كن ينلن شديد إعجابي، وكن يجذبنني إلى حد الاضطهاد. أولئك نسوة كنت أقف في حضرتهن ذاهلاً مصعوقاً، كأنهن البهتان لشدة صدقهن. ومع أن لهن أُخذة

وفتوناً، أو مع أنهن من ذلك الصنف الاستيلائي المؤثر حتى مخ العظام، فإنني لا أشتهيهن البتة، ولا تسوّل لي نفسي أن أشاطرهن أي فعل ينتسب إلى مملكة الجسد، بل لا تساورني أية رغبة حتى في لمسهن باليد، كأنهن تجسيد لمستور من المستورات العظمى. وأحسب أن هذه الفصيلة الباهرة من النساء ما وجدت إلا لتكون من أجل العين وحدها، أو من أجل إيقاظ أحلام من ذلك الصنف الوجداني الشبيه بنافذة وهمية تطل على السرمدية. ثم إن لهن قدرة خاصة على دفع النفس نحو التعلق بالسمو، وذلك لأن جمالهن السامي لا يذاق إلاّ بالروح وحدها. وحين أكون في حضرة واحدة من أولئك الزاهرات، أشعر بأن الإنسان، إذا ما اكتمل بنيانه الداخلي وصورته الخارجية في آن واحد، فهو كائن شريف فاضل مؤنس نيّر، يتضرم كالشمس في رأد الضحى. وحينئذ أراني أُومن جازماً بأن البشر ليسوا البتة سواسية كأسنان المشط.

في الماضي كنت أقول بوجوب التمييز بين المرأة الجميلة والمرأة الشهية، أو بين الحسناء الخلابة التي يصلح مشهدها للتذوق الجمالي والسمو الوجداني فقط، وتلك التي تحرض في النفس نزعة الاشتهاء التي لا ترقى إلى مستوى النزعة الأولى بتاتاً. فشتان بين الروحاني والجسماني، بين ما هو من أجل اللباب وما هو من أجل القشور. أما اليوم، فلا يعني الإنسان أيما معنى، في نظري، إلا بمقدار ما هو طيب وأنيس، ولئن أضاف الذكاء إلى الطيبة والأنس فإنه يكون قد بلغ إلى تحقيق المثال،أو تحويله إلى عيان منظور.

وبسبب هذا المزاج النازع إلى الأقاصي والأعالي، لم تسوّل لي نفسي في أي يوم من الأيام بأن أقبل شفتي أمل الورديتي اللون والمخمليتي الملمس، لأن ذلك، في نظري، عدوان على الحقيقة حصراً، وجريمة بحق الجمال نفسه. فالينع الروحي لا يذاق إلا بالروح وحدها. أما الشفاه فلها قوت هو الخبز، وأما الوجدان فلا قوت له سوى الجمال وبكارة الألطاف الحسنى.

وعلى أية حال، فإن ذلك الصنف الجليل من النساء، المتخصص بإنجاز النضج والكمال، أو بإضفاء الفحوى على الكينونة، هو الذي يستهويني ويجتذبني، أو يأسرني على نحو لا فكاك لي منه، بغض البصر عن جمال وجوههن أو هيف أجسادهن المشوقة الباذخة. والنضج هو الامتلاء الزاخر الهادئ، والكمال هو الفيض المتدفق الغزير. ومما هو صادق تماماً أن أمل واحدة من هذه الفصيلة العظيمة السامية النادرة. فهي دائماً تتدثر بجلال وقور ينمّ عن معنى يرخم في أقصى ينابيع الشخصية، بحيث لا يتيسر للمرء أن يكتنه فحواه بسهولة، مع أنها فتاة جد بسيطة وتحب الخير والسلام لجميع الناس، بل هي حقاً تحب الإنسانية التي لا أعرف من أحبها في أي مكانٍ من هذا العالم. وربما رخم سرها الذي لا يسبر له غور في بساطتها وفوريتها المباشرة، فضلاً عن جمال وجهها المهدّئ لاضطرابات النفس.

* * *

ما من شيء يستهويها كما يفعل النور الذي يزّود جميع الكائنات بالأنس، وكذلك اليخضور، ولاسيما تلك النباتات الزاهرة التي من شأنها أن تشيع الغبطة في جوف الوجدان. فما كان مني إلا أن سميتها سميرة النور بعدما تيقنت من أن لها بالنور شغفاً لا يبذه سوى شغفي بالغيوم والأمطار. إنها تتحدث عن النور كما لو أنه شيء يصلح للشرب بدلاً من النبيذ، بل حتى بدلاً من الماء العذب الزلال. ولقد أوحى إليّ مجمل أحاديثها حول هذا الموضوع بأن النور هو الوطن وبأن الظلام هو المنفى الذي تستقر فيه السعالي وتسكن الغيلان. إن النور والظلام يتنافيان إلى الأبد.

وكثيراً ما رأيتها، وخاصة في أحلامي، نجمة تشع وتتألق في فراغ غاسق لزج، بل كثيراً ما اعتقدت بأنها هي نفسها ما ولدت إلا لتكون بمثابة انتصار تحرزه قوة النور على قوة الظلام، وقوة الحب على قوة البغضاء، وذلك نتيجة لمرسوم أصدرته العناية نفسها. فالنور عندها رمز السلام وسمة الصفاء في آن واحد. والنور هو الشيء حين يكون صرفاً نقياً وخالصاً من كل ما يشوب. وأحسبها متأثرة بالثقافة الهندية في ذلك كله. ويوم قرأت "الفتوحات المكية" في أواخر السبعينات، أو بعدما فارقت أمل بكثير، ورأيت ابن عربي يقول في المجلد الثاني: "الضياء ليس من عالم الشقاء"، عندئذ أدركت السر الذي جعل الفتاة مغرمة بالنور على ذلك النحو اللطيف. وعندي أن جميع المولعين بالنور أرواحهم مرهفة وملآنة بالعذوبة. ولكن ثمة ماهية أخرى إلى جوار النور كان على أمل أن تدركها جيداً. إنها روحي التي أهملتها وأزعجتها بالفراق والغياب الطويل.

ولكن، منذ أن ولجت أمل إلى ساحة عمري، وصارت النور الذي يفعم سريرتي أو وجداني، لم يعد هنالك أي ظلام في العالم كله، أو هكذا صرت أشعر في كثير من الأحيان، فقد امّحى الظلام وحل محله الوئام الذي هو الفرح والابتهاج بحضرة الجمال والأنس اللطيف، على الرغم من حضور اللعنة في كل مكان من أماكن هذا العالم. وأخذت الأشياء تتفتح وتزيح براقعها عن وجوهها، فصرت رائياً ملهماً، ويتدفق مسلسل الصور والمعاني في داخل ذهني، مثلما يتدفق سيل في نيسان مع ذوبان الثلوج، حتى لكأن البرقع ما أُميط إلا عن روحي قبل سواها، وحتى كأن نوراً سماوياً قد اخترق الحجاب المسدل على كنه سريرتي، فصرت أعرف على نحو أفضل من ذي قبل. وظل الأمر كذلك حتى غادرتني أمل فعاد الظلام مثلما كان. ترى ألا يتمكن مسلسل الإحباطات الذي تعرضت له طويلاً من أن يبددني إلى نثار؟

وعلى أية حال، فإنني مع أمل وحدها كنت أنتعش وأتجدد خلال بضع سنوات، وذلك لأنها

استطاعة فائقة على الكشف عن بكارة الوجود والديمومة الراخمة ههنا بالقرب من الجميع. وعندي أن إنعاش الروح هو إحياء للعالم نفسه. مع أمل لا يظل الوجود موحلاً ولا كئيباً، بل يصير إلى السلاسة والنعومة وهدأة البال، حتى لكأنه منسوج من خيوط النور. وحين غابت أمل لم يبق سوى الظلمات والوحول.

إن امرأة تمكنت من أن تؤثر هذا التأثير كله في بنية روحي، أو أن تنجز هذا الاستقلاب الكبير في وجداني، لهي بالضرورة كائن عظيم من شأنه أن يوقظ الربيع في غير أوانه. فبحرارة حبها وبهرة أنوارها ودفء جنانها، استطاعت أن تحرر طاقات كثيفة كانت غافية داخل سريرتي، وما كان في الميسور أن يحرر تلك الطاقات أحد سواها، أو سوى حبها الصادق الرؤوم، الذي يبذ حنو الأمهات على أطفالهن. فقد أسلفت أنها من ذلك الصنف الذي يأخذ بيد الرجل نحو الكمال. ولكن ما كان للأمر أن يجيء على هذا النحو اللطيف لو لم أتمكن من إقناعها بأنها مصب اللهفة واللوعة في آن واحد. فعليك أن تذهب إلى الأشياء من سفحها المشمس، أو أن تتجه إليها على الدرب المسيج بالياسمين، إذا ما أردت أن تبلغ إلى الفاتن الناعم الحميم.

وبفضل الرؤية الجديدة استطعت أن أرى الإنسان، ذلك الكائن الذي يند عن كل حد أو قيد، بوصفه برهة سرية لا يستوعبها الذهن ولا الخيال، وإنما يستوعبها الوجدان الرائق النبيل. وسرعان ما أدركت أن سر الحياة هو نبضها المتدفق الدائم. فكأنما استطاعت أمل أن تسترد روحي من منفاها البعيد، وأن تجعلني أشعر بأنين كائن سري فريدٍ، أو حادث شديد الخصوصية ولا يقبل التكرار بتاتاً. لقد أنجزت لي ميلادي الحقيقي، حتى لكأنها أعادت صياغتي من جديد ولكن ذلك ما حدث إلا بعد أن استحالت أمل إلى طيف يهاجسني أو يرفرف في فضاء ذاكرتي كما يرفرف السراب في الصحراء. فكل ما هو نفيس له ضريبة باهظة محتومة كالقدر.

* * *

أمل «يا قبرتي الخضراء، يا نقاوة الدنيا وصفوتها، يا أنصع حقيقة في تجربتي كلها، يا عصارة وجودي وزبدة عمري، لماذا لم يخطر في بالك يومئذ، أقصد يوم اتخذت قرار الجفوة، أن الجحيم هو المسافة، أو غياب الشائق عن بصر المشوق؟

لكم أنا مشتاق لرؤية شعرك الذي مازال يتأرجح في البال، وسوف يظل كذلك حتى آخر الدهر. فيا طالما تمنيت أن ألمسه بيديّ كلتيهما، لأن اللمس أكثف أصناف الاتصال وأكثرها تأكيد للحضور. نعم شعرك الطويل الغزير المنثال على كتفيك بهدوء وكأنه رمز من رموز الخصوبة والوفرة، فضلاً عن كونه استحضاراً عينياً للجمال.

أمل، يا أملي، كل مسافة غربة، وكل فصال قهر وعذاب.

كان الصوفيون يقولون للمحبوب: عذّب بما شئت، ولكن لا تعذب بالنفي أو بالبعد عنك. بيد أن النفي هو الطريقة الوحيدة التي اختارها ذهنك ليفتك بروحي الملتاع. فكيف سمحت بتعذيبي وأنت من علمني اللطف والرفق بالحياة أياً كان شكلها؟ كيف رحلت وتركتني مطروحاً أرضاً في سواء الفراغ وحصار الانخلاع، مرمياً بغير جذور، مقتلعاً وحيداً، يبرّح بي الجوى، لا يحيط بي أي شيء سوى اللا شيء وهمجية الكائنات، دون أن تأبهي لحجم الجرح الذي أحدثته في سويداء فؤادي؟ وعندئذ بلغت غربتي نهايتها القصوى، وذلك لأن سقف الكون قد راح ينز بؤساً ويقطر تعاسة واضطراب نفس. ولكن زخم المكابدة، أو عذاب المقاساة، هو الدرب الذي يؤدي إلى بؤرة المعنى، بل حتى إلى النضج المنشود.

أمل، يا حمامتي البيضاء، يا نجمتي الماسية المتألقة، يا واحتي في وسط هذا الاقفرار الشامل العقيم، يا زنبقة زرعت في أعالي الجنة، يا وردة غرست في عِلِيّين، حيث لا أحد سوى الأبرار والأطهار، يا من تشحذين روحي، بل تمغنطينها، لو عشت في زمن السيد المسيح لكنت واحدة من المريمات اللائي أحطن به في محنته القاسية.

أمل، يا زهرة لا تذبل بتاتاً، سوف يظل الرابع من آب يوماً مقدساً في ذاكرتي الشقيّة ففي ذلك اليوم، كما تعلمين، التحم الأزل بالزمن عندما بلغت سورة الوجد ريعانها، فكان اللقاء الأول الذي يستعصي على اللغة ويتأبى. ولسوف يبقى يوماً صرفاً بارزاً بين جميع أيام السنة، ومقدساً إلى أبد الآبدين. إن جميع الأيام ملفقة موحلة إلا ذلك اليوم الأصيل النبيل.

أمل، يا ماستي الفريدة، يا سليلة الألطاف الحسنى، يا صديقة الصدق والنور واليخضور، أعلم أنك تحبين اللونين الأبيض والأخضر، فالأول عندك لون الملائكة، والثاني لون النسغ والحيوية والمملكة النباتية الهادئة المسالمة. فأنت منذورة للخير والسلم بمرسوم أصدرته العناية الإلهية نفسها. صدقاً، إن التماهي بينك وبين الربيع، أو السخاء، هو سمة لا تخطئها العين. ولعل في مقدور المرء أن يكتشف عذوبتك الاستثنائية الهائلة، إذا ما عايشك لهنيهة واحدة فقط.

ولكن، لماذا كانت قسوة الوجود؟ ولماذا كانت الحياة على ما هي عليه ولم تكن على أي نحو أفضل وأمتع؟ أما من جرعة مسرة واحدة في هذا العالم الشرس؟ وأين يسع المرء أن يجد إجازة طويلة من هذه اللعنة الفاتكة؟

أنت تعلم، يا إلهي، أنني أحب أمل حباً جماً، لأنها السحر نفسه، بل تعلم أن أمل هي حضور الروحي في المادي، وتعلم أن حضرتها تمكنني من معاينة الأصيل الذي تلوب عليه النفس دون انقطاع، فتخرجني من اللعنة ما دامت أمام بصري. وتعلم كذلك أنها هي الوسامة حصراً، أو

الجمال الذي يلبي حاجتي إلى العلو، أو إلى إجازة من التجربة المعيشة ورتوبها الماحي لوقدة الروح. ترى، ما الذي يسعه أن يتلألأ في جوف هذه الغيابة الدامسة البكماء التي ما برحت تضغط على روحي منذ فارقتني أمل حتى يوم الناس هذا؟

حنانيك، يا رب، فأنت تعلم أن أمل هي الحضرة التي لا تبذها أية حضرة أخرى، وأنها وحدها القادرة على أن تمنحني إجازة من اللعنة، فلماذا لا تنعم عليّ بتلك البرهة، ولو مرة واحدة طوال ما تبقى لي من عمر؟ رباه! هلا نهلة صغيرة في فمي. نهلة صغيرة واحدة فقط.

رباه! كل شيء يُخِلُّ بواجبه تجاه روحي.

الأرض باقية

د. اسكندر لوقا

يصدّق أم لا يصدّق؟ بين هذين الموقفين كان حائراً وهو ينظر إلى المكان الذي أمضى فيه ربيع حياته. قبل ثلاثين سنة كانت الضاحية غير الضاحية التي وجد نفسه اليوم بين ركام أبنيتها المدمّرة. قبل ثلاثين سنة جاء إلى هذه الضاحية حيث تكللا في كنيستها هو وزوجته الحالية مريم، وأنجبا ابنتيهما منى ومايا.

اليوم الضاحية غير الضاحية التي يتذكر ابنتيها وشوارعها ومحلاتها التجارية. اليوم، الضاحية تروي للعائد إليها بعد مرور أكثر من شهر على مغادرتها حكايات وحكايات. تروي للعائد أنه في ذات يوم من أيام شهر تموز استفاقت الضاحية، بسكانها الصغار والكبار، الرجالِ والنساء، استفاقت على أصداء هدير مرعب أحال الفضاء، بلمح البصر، إلى ساحة كأن قتالاً يدور في أرجائها الواسعة، على غرار ما كان يقرأ عن معارك كانت تدور أحياناً بين الآلهة، في كتب أساطيرِ اليونان القديمة. [مع تكرار ما حدث، كنت مضطراً لرحيل قسريّ. زوجتي التي كانت حاملاً أجهضت في ذات اليوم، يوم الهدير المرعب. ابنتاي الأخريان لم يغمض لهما جفن خلال الأسبوعِ الأول من بدء الحرب الإسرائيلية علينا. الضاحية كانت مستهدفة. الجنوب كان مستهدفاً. قوافل النازحين كانت تمرّ من أمام باب البيت فازددت قناعة بأنني يجب ألا

أكابر. قررت أن نرحل. رحلنا إلى دمشق].

يصدّق أم لا يصدق؟

كانت وقفته أمام البيت الذي تركه فوق الأرض، تدعوه للبكاء، ليس لأن البيت قد أزالته صواريخ الطائرات الإسرائيليّة إلى قطع متناثرة من الحجارة والأتربة. ليس من أجل هذا. من أجل اغتيال الذكريات الجميلة التي ارتسمت في ذاكرته البصريّة على مدى سنوات، في هذا المكان بالذات.

ـ ماذا سنفعل يا جريس؟

ـ ننتظر. نفعل ما سيفعله بقية العائدين.

ـ وأين الحكومة؟ ماذا ستفعل الحكومة لنا؟

ـ الآن تشير ساعة يدي إلى التاسعة صباحاً. الحكومة عادة لا تستيقظ قبل منتصف النهار!

ـ تسخر؟

ـ أبداً. أقول الواقع. ومهما يكن يجب أن نتحمّل. [الشيخ حسن نصر الله وعد بأنه سيعوّض على المهجّرين. إنه الوعد الصادق].

ـ نتحمّل. أمرنا إلى الله.

عند وصول الحوار بينه وبين زوجته إلى هذه النقطة، صرخت ابنتهما الكبرى منى بنبرة فرح.

ـ ماما وجدت لعبتي. وجدت باربي.

وسرعان ما بدأت تمسح الغبار عن وجه لعبتها. عينا باربي كانتا مغمضتين، رغم أنها كانت في وضعية الوقوف على قدميها كانت عيناها مغمضتين. عادة كانت باربي تغمض عينيها فقط عندما تكون في وضعية الاستلقاء على ظهرها.

ربتت على ظهر اللعبة، ثم على صدرها، ثم على أماكن أخرى في جسمها، ولم تستجب. بقيت باربي مغمضة العينين.

ـ أنا حزينة يا بابا. حزينة كثيراً. باربي لا تفتح عينيها.

ـ هي غير قادرة لأن شظايا الصواريخ الإسرائيليّة أصابت عينيها. المسكينة.

ـ ولا تتحرّك. هل ماتت؟

ـ ماتت. غداً نشتري لك باربي أخرى.

ـ متى يأتي غداً؟

ـ غداً. [للأسف حالياً لا أملك غير هذا الجواب].

تراجعت منى إلى الوراء قليلاً. أمسكت بعود شجرة. بدأت تعدّ حفرة صغيرة بحجم اللعبة.

كان واضحاً ماذا تريد أن تفعل. [حتى الألعاب قتلوها بصواريخهم. ليكن. لتذهب كل الألعاب. كل البيوت. رغم كل الخسائر في الأبنية والشوارع والمحلات، تبقى أرضنا هي الربح، لأنها هي وحدها الباقية، وحدها الباقية].

ـ انظر. كيف مايا أيضاً تساعد أختها في إعداد الحفرة.

ـ طبيعي.مشاهد القتل تهز جميع أطفال العالم، ليس الكبار فقط. هاهو المثال أمامنا.

أمام المشهد المؤثر لمراحل دفن باربي، شعر جريس بغصّة. [أريد أن أبكي لكنني لا أستطيع].

ـ إنني أشعر بما تشعر به يا جريس. أنا أيضاً مثلك. أريد أن أبكي لكنني لا أستطيع. فليأخذوا كل ألعاب أطفالنا، لكنهم لن يأخذوا أرضنا أبداً. مهما حاولوا الأرض باقية.

عناق النصر

نظمية أكراد

مع خيوط الفجر الأولى قذفتُ الغطاء وتوجهت إلى الشرفة الشرقية حيث الشمس تنهض من وراء التلال، وكعادتي كل يوم أصبّح على ابني مرعي وعلى رفاقه الشباب من بعيد، مرعي الذي لا أعرف في أي أرض ينام ولا في أي مكان يكون، أصبّح عليه وأدعو له ولهم بالنصر والتوفيق. استقبلت الشمس بفرح طفولي وفي نفسي آلاف القيثارات تعزف أحلى الألحان. نظرت إلى الوديان السحيقة، إلى قمم الجبال المحيطة، إلى الخضرة المكللة بالندى.. وقفت أملأ صدري بالهواء النقي المضمخ بعطر الصنوبر والطيون والزيزفون والزعتر البري.. يا لروعة الكون ما أجمل هذا الصباح كأنني أواجهه لأول مرة. إنني أدور كفراشة أحوم في مملكة اللون والضوء وأقترب من بؤرتها بتوق وعشق ولو احترقت أجنحتي وتناثرت على مدى الكون. منذ زمن وأنا منكمشة متقوقعة أعيش وأتنفس عفونة القوقعة وخاصة بعد أن ألتحق مرعي بالشباب.. واليوم آن الأوان لأفرد أجنحتي وأنشرها للريح والشمس والحياة.

روحي تهيم تلامس أعالي الأشجار وتتعلق بأهداب الغيوم وتحلق مع النسيم ثم تنبتّ في رحم الأرض لتخرج صنوبرة.. وردة.. شتلة ريحان.. روحي تنضم إلى العصافير الناهضة لتوها من أعشاشها وترافقها إلى الينابيع والأغصان تشاركها زقزقتها ومرحها. مع نشوتي العارمة

عناق النصر..

صعدت رشيقة خفيفة إلى الغرف العليا، فتحتها واحدة واحدة ونظرت داخلها، تأملت سقفها.. جدرانها وأثاثها.. أبوابها ونوافذها وستائرها. هذه غرفة مي وهذه كتبها مرتبة فوق طاولتها كما تركتها، المزهرية فيها قرنفلتان جافتان متعانقتان، أنفاس مي وضحكاتها ما تزال في جو الغرفة. فتحت باب غرفة علي.. الفوضى تبدو فيها عارمة، ثيابه الرياضية معلقة على المشجب، والكرة قابعة فوق الخزانة، وحذاؤه الرياضي تحت الكرسي.. يا له من شقي هذا الحبيب.. هل أولاده مثله يا ترى؟ تسلقت المدى البعيد بخيالي لأرى وأعرف.. لحظة ثم انقلبت إلى غرفة حيدر.. إنها مرتبة هادئة كشخصيته الرقيقة الوديعة. مفرش سريره المورد مرتب، وعوده يتصدر الطاولة ببيته الجلدي. أمسكت مقبض باب غرفة مرعي لم يطاوعني قلبي لأفتحه.. الله يحميه ويرضى عليه.

بضعة أيام ويعودون جميعاً هذه المرة بعد طول غياب مع أولادهم الذين رآهم قلبي قبل عيني. بضعة أيام ما أطولها سأعد دقائقها وثوانيها، وبعدها ستعود الحياة الفياضة إلى هذا البيت الراكد، سيدور الكلام في أرجائه وتحلق الضحكات في فضائه. أحس أن الشباب والعافية يدبان في كياني وأوصالي، ابتسامة ارتسمت على وجهي لم تفارقه ولن تفارقه منذ زفوا لي خبر مجيئهم واتفاقهم على قضاء العطلة الصيفية بيننا في ربوع الوطن.. من حينها وينبعث في أعماق أمومتي فرح طاغ يجعلني أتموج بألف ألف طيف من نور ولون. عدت سنوات وسنوات إلى الوراء.. أحلام وذكريات تخفق بأجنحة نورانية تحملني عالياً وتملأ الكون من حولي عطراً وذكريات.

أخذت خرطوم الماء وبدأت أغسل الأرض والجدران والنوافذ وكل ما يغسل بهمة ونشاط متدفق.. أنظف، أغير الفرش والمفارش، أنقل بعض الأثاث وأهيئ غرفاً إضافية للأحفاد أرتبها ثم أعيد ترتيبها عسى أن تناسب ذوقهم ويرتاحون فيها، أتخيلهم حسب صورهم التي أعطيها الحياة، أضمهم وأشمهم، ألعب معهم وأناغيهم وأناجيهم أحكي لهم القصص والحكايا. سيرون بنت جبيل لأول مرة، أكيد أنها ستعجبهم، كيف لا وهي جنة الله على الأرض. سيجتمعون مع جدهم أبو مرعي المشتاق لهم شوق الأرض العطشى للمطر، وسيتعرفون على عمهم وعلى خالهم مرعي الله يحميه، أما شوقي أنا الذي لا يستطيع أن يفهم لغته إلا الأمهات اللواتي أخذت الغربة أولادهن وانطفأت شعلة الفرح في قلوبهن، فإنه يتوثب في قلبي مثل لهب النار في التنور.

أمضيت أياماً بلياليها في تهيئة البيت من تبييض وتنظيف وترميم وتغيير وإصلاح وتنظيف.. بفرح غامر كنت أعمل ومن دون أن أحس بالتعب، أفعل ذلك وأتمنى أن يليق البيت

بعودتهم ليناسب أذواقهم ويرتاحوا بيننا. ثم أحضر أشياء كثيرة لأملأ البيت.. أملؤه بما يحتاجون وبما لا يحتاجون، كنت أنقل كالنملة النشيطة من السوق إلى البيت حتى أصبح ممتلئاً كالرمانة.

مضى وقت الانتظار وحان اللقاء، جاء أبو حيدر وأبو ناصر وسبع يعرضون المساعدة ومرافقتنا مع حافلاتهم إلى المطار لاستقبال الأحبة والمشاركة بالفرحة، وامتلأ البيت بالجيران والأقارب. رافقنا حشد إلى المطار.. وعدنا جميعاً مع التهاني والغناء والصخب، وصلنا إلى البيت الذي هاج وماج بالضحك والنكات والأشواق الحارة وكؤوس المرطبات حتى نهض آذان الفجر سامقاً صداحاً فاستقبلنا به صباحاً لا أجمل ولا أحلى. صمت الجميع وهم يسمعون صوت المؤذن احتراماً بقلوب منفتحة خاشعة، وبعد الأذان وقف الحاضرون واستأذنوا للذهاب إلى الجامع لأداء الصلاة جماعة وراء الإمام. قام حسن وهو يقول بخشوع ـ يا جماعة هذا أكثر ما نفتقده في الغربة. إنه حسن يمتلك الروح والوجدان، له حس قدسي آسر.. الحب والمودة والتراحم كل ذلك يدخل إلى القلوب بنعومة ولطف وتتسرب مع الدم في الشرايين. اقترح أبو مرعي إقامة الصلاة ثم العودة لتناول طعام الإفطار.. وافق الجميع وانطلقوا إلى الشارع الذي لم تغادره العتمة بعد. أنا صليت وتوجهت إلى الحديقة بعد أن تفرق الصغار إلى غرفهم لأخذ قسط من الراحة، أشعلت الحطب تحت الصاج، قطعت العجين، رأيت مي تنغرس أمامي كشجرة سرو:

ـ يا أمي الحبيبة لماذا تحرمينني من متعة مساعدتك في الخبز كما كنت أفعل في السابق؟

ـ لترتاحي من السفر يا نور عيني.

وأبت إلا أن تساعدني. كان صباحاً يطفح بالألق والنور والحب، بدأنا نخبز بعد أن انضمت إلينا جارتنا حليمة التي جاءت لتساعدنا وتسلم. انتشر عبق الخبز وفطائر السبانخ والكشك ومناقيش الزعتر، مختلطة مع رائحة حطب الصنوبر المحترق وعشب الأرض. عاد المصلون ودبت الحركة في البيت من جديد. وخرج الأحبة إلى الشرفات يتفرجون علي وأنا أختم بالخبز المرقوق.. أرقه وأشوح به عالياً بالهواء متباهية بشطارتي لألقيه فوق الكارة ومنها إلى الصاج، ثم أقلعه وردياً "شفافاً".

انتهينا. جلست مي أمامي وقبلت يدي المرغتين بالطحين وقالت:

ـ ما أحلى رائحة يديك يا أمي إنني أشم بهما رائحة طفولتي ممزوجة بحنان الأم.. رائحة بنت جبيل، رائحة التلال والوديان، رائحة البطم والزعتر والطيون، رائحة الرغيف الجنوبي

المرقوق بفن.. رائحة الوطن، ما أروع هذا الصباح إنه يساوي سنوات من عمرنا في الغربة، إن كل الروائح التي تسكن خاطري تنهض قوية حارة فوارة متسابقة نحو روحي التواقة إلى امتصاصها لأخبئها بين جوانحي، لتبقى زادي الثمين في غربتي القاحلة. ضممتها إلى صدري كما كنت أضمها صغيرة، أفرغت فيها شحنة شوقي وحناني، وسالت دموعنا. تدخلت حليمة بصوتها الحنون:

ـ ستبقين شهراً كاملاً يا مي، وكل يوم سنعجن ونخبز ونسقي الحديقة ونخرج إلى الكروم ونقطف العنب والتين، وتغرقين بخيرات بلدك وتتحنين بترابها.. لا تبكي.

ـ أين هذا الصباح الرائع من صباحات الغربة؟ في مثل هذا الوقت أكون بالمشفى أشم رائحة العفونة والأدوية والمطهرات والمرضى والموت والغربة.

دارت مي إلى الجهات الأربعة تضم جناحيها كحمامة.. هنا الساعة تساوي عمراً كاملاً. أبيع عمري ك له بيوم كهذا بين والديّ وأخوتي وأبنائي وأهل بنت جبيل. ماذا أريد أكثر من ذلك.

عاد المصلون وتوافد عدد من الجوار والأقارب بسلال الفواكه والخضروات والأطعمة المحلية، واحتشد جمع الأحبة في البيت، توزعوا على الشرفات وفي المضافة وباقي الغرف. جاء المختار.. رحب الجميع به، وسلم بدوره على الصغير والكبير وسأل عن الغائب والحاضر. سأ له أبو مرعي: ما وراءك يا مختار خبرنا. تنحنح وركز جلسته:

ـ كل الخير يا شباب، اليوم لن أتكلم بشيء، اليوم يوم فرحتنا بأبناء "أبو مرعي" وأبناء الضيعة كلها، إنهم ضيوف بنت جبيل. جئنا نسلم ونقدم الواجب، وأدعو الجميع لتشرفوا بيتنا الصغير على الغداء. هناك عائلات كثيرة استقبلت غيابها والباقي سيلحق. دعونا اليوم من السياسة.

قال أبو جابر:

ـ السياسة يا مختار صارت خبزنا اليومي الذي لا غنى لنا عنه، قل ما عندك نحن متلهفون لسماع أخبار الشباب.

وتدخل حسن

ـ نحن بشوق للأخبار الصحيحة والشاملة هناك لا نسمع إلا مزقاً مشوهة منها وما يرضى أعداءنا ويغصص حلوقنا.. الأخبار هناك عندنا تخدم مصالحهم وحليفاتهم ومدللتهم، إنهم يختلقون الأكاذيب ويروجونها ويدافعون عنها بقوة ويصدرونها كأنها حقيقة، ويصدقها

عملاؤهم ويعيدون تصديرها وتزويقها ورش البهارات عليها لتحسين رائحتها ومذاقها..

ـ وقف أبو جابر وقال بانفعال واحمر وجهه مثل حبة شوندر.

ـ أين أنتم يا أبناءنا من كل هذا وما دوركم؟ هل تسكتون عن الباطل والأكاذيب؟ هل اختفت أصواتكم أم تخافون؟ أنا أعرفكم شجعان من أصلاب شجعان. مرعي مع الشباب بالجرد يعيش من سنين يطلب الشهادة ويتحين الفرص لاقتناصها ونيلها.. ال له يكرمه بها..

ـ قال حيدر: يا عم نحن لسنا أقل جهاداً وحمية ومروءة منكم، نحن نحارب على جبهات عديدة أولها العلم والعمل والإقناع بعدالة قضايانا، نحن نعمل بجهد شخصي وإمكانيات محدودة وأعداؤنا يملكون المال والإعلام والدعم من حليفتهم والدول الكبرى.

ـ قال المختار بهدوء وتفهم:

ـ كلنا نعرف هذا حق المعرفة، بارك ال له بكم. لكن أعداءنا كلهم شر يأخذون أرضنا ويعتدون علينا ويتهموننا بالعدوان والإرهاب. نحن سنحصل على حقنا بسواعد أبنائنا وعلمهم ودمهم.

ـ أبو مرعي يدخل تفضلوا نأكل لقمة من خيركم..

قال المختار:

ـ بعد خطف الأسيرين إسرائيل أخذت تصعد، يبدو أنها ناوية على نية وآخذة نفَس قوي كثير على غير العادة، والشباب شامين ريحة حرب كبيرة مفتوحة. وخاصة بعد كلمة السيد الحكيمة والمتوازنة.

ـ قام الجميع وقوفاً احتراماً لذكر السيد ولهجت الألسن بالدعاء له وللشباب بالنصر والعمر المديد.

ـ نحن لها ونحن رجالها.

قام الجميع لتناول الطعام.

ـ كانت الطاولات والمدّات موزعة على الشرفات والحديقة وكل غرف البيت، ووضع حيدر المسجلة على زاوية الشرفة وانطلق صوت فيروز عذباً ساحراً يداعب وجه الصباح برقة ويعانق الأشجار ويتغلغل بين الأغصان ويمسح وجه الأرض بحب ويسمو محلقاً نحو الشمس. غنت للقدس والجنوب، غنت للوطن للسهول والروابي، للخير والمحبة.

قال علي وهو يبلع لقمة:

ـ ال له يسعد صباحكم، كل ما كنت أتمنى وأشتاق إليه هو الآن أمامي. إنه ليس حلماً،

إنه حقيقة. هذا ك لـه من فضل ال لـه علينا وركع أمام والده يديه وقبل يديه وعانق المختار. أشم بكم رائحة الأرض والأرز والقمح والزعتر والكرامة.

كان صباحاً مميزاً رائعاً. أكلوا كما لم يأكلوا من قبل، وشربوا من ماء النبع البارد العذب الذي أحضرته أمينة بجرتها. وعبقت رائحة القهوة العربية الزكية المعطرة بالهيل في أرجاء المنزل.

قال حسن وهو يلف زيتونة بالخبز المرقوق ويغمسه بالزيت والزعتر:

لم ينقصنا إلا أخي مرعي ال لـه معه ومع الشباب.

انطلقت الحناجر لهم بالدعاء.. ال لـه يحميهم وينصرهم.

كنت أنظر إليهم وجالت دمعة في عيني "مرعي ليس هنا ليشاركنا الفرحة" نظرت إلى البعيد كأنني أريد أن أعرف ما يفعل الآن أين هو.. وبشوق تمنيت أن أعطيهم ما تبقى لي من العمر. وعدت إلى الاهتمام بالضيوف بين الهرج والمرج وصوت فيروز وقرقعة الملاعق والصحون.

"صوت هدير طيارات" أسرعت إلى الشرفة ثم عدت وأنا أقول بلهفة:

ـ كأنني أسمع صوت هدير طيارات. اقترب الصوت من بعيد، جف حلقي، وازدادت ضربات قلبي. ابتعد الصوت ثم اختفى. حمدت ال لـه وشكرته ولعنت إسرائيل والصهيونية وكل من يشد على يدها ويعطيها طيارات.. يا ما لوعتنا هذه الطيارات. سألت ال لـه أن يبعدهم ويذلهم. صعدت بسرعة إلى السطح ونظرت إلى الأفق البعيد لم أر إلا غيوماً شفافة مبعثرة على الأفق الجنوبي. ارتد طرفي إلى الأسفل رأيت الصغار جميعاً على الشرفة ملتفين كأيكة غناء ومي في مدخل الحديقة تودع زميلة لها من أيام المدرسة.. إنها ساعة العمر والهناء فلم أعكرها عليهم.. عدت إلى الصغار.. حضنتهم ورسمتهم في قلبي وعلى مآقي العين. عاد أزيز الطيارات وهديرها واقترب متوحشاً محموماً وفتحت علينا أفواهاً مسعورة، وألقت النار والموت والدمار. فتحت يدي ومددت جسمي لأحمي الأحبة الصغار.. مي مازالت في الحديقة تودع زميلتها.. صحت:

ـ مي ادخلوا واحتموا بالأ..

التفت مي جهة الصوت فرأت أمها تطير كبجعة بيضاء ومنديلها الأبيض يرفرف كسارية عالية في وجه النار والدخان.. ذُهلت وصاحت أمي تطير.. و..

دوى صوت قصف وتدمير جديدين.. زلزلت الأرض وارتجت ورجفت، واندلع حريق أحمر كألسنة الشياطين يعلوه دخان أسود كثيف كوجه العدو. صرخت مي بصوت شق عنان السماء وانتثر على طول السهول وعرضها..

ـ يا بيّ يا أمي يا أولادي يا كل عيلتي.. يا دلي

ـ نظرت حولها مشدوهة.. كل الروابي تحترق.. البيوت تنهار.. الخراب يركض في دروب بنت جبيل..

لم يبق إلا الصراخ والعويل وصوت الطائرات ولحم الأطفال فوق دمار البيوت..

وصوت فيروز ينطلق من المسجلة التي ترقد على حافة الشرفة وتنادي

ـ وينن.. وين..

أصواتن.. صرخت مي الوحيدة: وينكن.. يا مرعي.. يا مرعي..

فاض دمعها وركضت نحو الركام وأخذت تقلب الحجارة وتنبش التراب تبحث عن أحياء.. احترقت يداها وأطراف ثوبها وجلست على الأرض تعفر رأسها بالتراب وتنادي يا زهراء يا حبيبة يا زهرة.. وينك يا بيي يا قلبي..وينكن؟ جفلت مذعورة وصرخت بحرقة وألم.

كان صوت الصواريخ ينطلق قريباً منها وصيحات ال له أكبر تتعالى..

ركضت في كل الجهات.. سمعت صوت فيروز ينبعث من المسجلة:

ـ ما في حدى لا تندهي.. ما في حدى

ركلت المسجلة أحسست بقوة خارقة في كل كيانها..

ـ جاء المختار يركض نحوها.. مرعي الشباب عم يضربوا.. اسمعي صواريخهم..

ـ سمعت مي صوت أنين ينبعث من مكان ما.. اقتربت وأخذت تنبش في الركام.. اقترب المختار وأخذ ينبش في الركام معها.

ـ هناك أحياء.. كان الصوت يأتيها كأنه من عالم آخر ولكنه أحيا الأمل في قلبها. ركضت تستنجد الناس تحت الردم.. قال المختار سأبحث عن طريقة لوصول نجدة.. وأسرع في الشارع عبر الركام المتناثر.. سمعت هدير طائرات وانقضاضاً شريراً وقصفاً عنيفاً.. صرخت: مرعي ورفاقه.. يا مرعي.. يا مرعي..

ارتفع أنين من تحت الركام.. فعادت تبحث عن الأحياء بكل قوتها.. ودموعها تنساب من عينيها.. وأخذ صوت الصواريخ يدوي، وصرخات ال له أكبر ترتفع وتشتد من حولها..

شعرت أنها بين الحياة والموت.. بين الفرح والألم.. صاحت بملء صوتها: ال له ينصركن ال له ينصركن.. وفي عمق قلبها كان نشيج عميق يرتوي بالدم والدموع وترتفع من خلا له كلماتها.. لن أغادرك يا بنت جبيل بعد اليوم.

***

241

الخبز المُرّ

نادية إبراهيم

- 1 -

حين عادت فايزة العبد الله من عملها في منتصف النهار كان الضجيج يملأ المكان، فالأصوات والصيحات والنداءات تحلق في فضاء المخيم مثل الطيور.

قبل ساعات فقط، جاءت دبابات العدو وجرافاته مطاردة لنفر من أبناء المخيم، وحين ضاقت مداخله عليها شرعت دونما رادع بجرف البيوت التي استحالت إلى مقابر لساكنيها امتدت على مساحات واسعة من أرض المخيم التي ضاقت على الناس تماماً مثلما ضاقت المقبرة على سكانها...

رأيت المخيم موحشاً، والناس فيه حيارى أشبه بالنحل المطارد. اقتربت، على غير هدى، من بيتها، تمر بالآخرين تسأل، وتستفسر، ولكن لا إجابات، دموعها تغسل وجهها، وصوتها يتعالى منادياً والدها العاجز الذي رفض بالأمس أن يخرج من البيت. حاولت أن تقنعه بأن جرافات العدو ستجرف البيوت القريبة من المستوطنة لا محالة.. وعليه أن يذهب إلى بيت أختها رشيدة في الجهة الغربية من المخيم، لكنه أبى. قال لها: سأموت هنا. ومن غير المسموح لعجوز مثلي أن يغادر مكانه أمام الآخرين ذليلاً مهاناً خائفاً على روحه، روحي، يا فايزة، خرقة بالية مبلولة لا تساوي شيئاً. دعك من مخاوفك، وتبكي فايزة في حضرته فالوالد والد. لهذا تضاعف من ركضها، ولهاثها، ودعواتها للسماء.. ألا يكون والدها قد طوي داخل البيت، وألا يكون البيت قد

صار قبراً له. تمضي ويمضي الخراب أمامها... لكأن الخراب صار خرافة.. تصل إلى البيت ولا تصل إلى حد الخراب. ترى حيطان البيت مهدمة.. إنها الآن ليست بحيطان، والبيت ليس ببيت... ألواح التوتياء مرمية، الأخشاب، الأواني، برميل الماء، الفرش، تبدو من تحت الركام أشبه بالأيدي النداهة لكي تنجو.

تنحي فايزة كل ما يعترض طريقها من أشياء وأغراض وكتل إسمنتية كي تصل إلى فراش والدها... تبكي وتهمهم وتتمتم مثل طائر يرى أفعى تبتلع فراخ عشه واحداً واحداً.. لحظات من أسى ودموع ورجاء.. لا تنتهي إلا برؤية فراش الوالد. إنه الفراش وحيداً، فأين هو الوالد؟ تضرب كفاً بكف.. وتمسح دمعها كي ترى الفراش مرة أخرى، الفراش الخالي من جسد والدها.. ولا تعود من نظرتها الطويلة إلا بالتفاتتها نحو اليد التي تربت على كتفها، تستدير. فترى مبروكة بوجهها الدامع، مبروكة التي أصابها الخرس وهي تراها وحيدة مثل ذئبة تبحث في الركام عن عزيزها.. تسألها فايزة بذهول: هل مات؟ فتهز مبروكة رأسها باستجابة مؤكدة. فترتمي فايزة في حضنها وتصرخ، ثم ترتميان معاً فوق ركام البيت مثل طائرين دائخين.

- 2 -

ما عادت الحياة تصفو لفايزة العبد الله فقد ذهب القليل الباقي. ذهب والدها، فبدت على غير عاداتها، توقد النار في الطابون ليلاً كي تخبز، وما إن تنتهي حتى تحمل أرغفة الخبز على طبقها القشي وتمر بالبيوت لترمي الأرغفة على العتبات أو داخل البيوت... وما أن تنتهي حتى تعود إلى بيتها وكأنها تعود من غزوة رابحة فقد وفّت بنذرها أن توزع الخبز على بيوت المخيم كلما امتلأ برميلها الصغير بالطحين، الذي لا تدري كيف يمتلأ، ومن يملؤه! كما راحت توزع الماء ليلاً وأهالي المخيم حيارى لا يدرون ماذا يصنعون لأجلها. فجميعهم اتفقوا على أن عقلها طار مع رحيل والدها آخر أملها الباقين. وأكثر ما كان يحيرهم رؤيتهم لها وهي تغسل ثياب والدها كل ليلة.. وتنشرها على الحبل الطويل، وما أن تجف حتى تقوم بطيها.. وهي تدندن وتغني مبشرة بعودة الربيع، وفي الليلة التالية تعود إلى غسلها ونشرها وطيها أيضاً.. وحين تُسأل عن فعلها تقول: العجوز قادم، بين لحظة وأخرى!!

كان الأهالي يخافون من أن تشعل فايزة العبد الله النار في نفسها أو تدلق الماء الساخن عليها أو تشرد في الأمكنة لذلك أحاطوا بها كالسياج. لكنها استطاعت أن تفلت من مراقبتهم، وتفك نفسها من حرصهم عليها.. حين لاذ الأهالي بالبيوت بعد ما امتلأت أزقة المخيم بدوريات

الجنود الصارخين الراكضين الناهرين.. الذين يطلقون النار في كل الاتجاهات.. خرجت إليهم في غبشة الفجر، في غفلة من الأهالي.. كان لديها خبزها الذي لم توزعه على البيوت في الليلة الماضية.. لأنها سمعت إحدى النسوة تقول إنه مر! وقد ظنت أن المرأة تغار منها، فذاقت قطعة من أحد الأرغفة فوجدت طعمه مراً فعلاً. وتساءلت هل طحنت كمية من الكرسنة بدلاً من كمية القمح لا تدري ما تدريه أنها عجنت، وأوقدت الطابون، وخبزت وأن الخبز مر.. وأنها الآن تخرج إلى أزقة المخيم وعلى رأسها طبقها القشي وفوقه الأرغفة.. وكم انشرح صدرها برؤية الجنود المذعورين وهم يتراكضون كالمجانين، كان منظرهم رائقاً لها.. فتقدمت نحوهم، وهم ينهرونها ويصرخون عليها.. وهي لا تبالي فتتقدم بشجاعة نادرة فيتعالى صراخ الجنود ونهرهم وشتمهم، وهي تتقدم وتنادي كأحسن بياعات المخيم: [خبز طابون.. خبز.. خبز..] ويصرخ الجنود، ويتوارون عنها مبتعدين مخافة أن تكون محزومة بحزام ناسف، أو تكون حاملة لقنبلة.. ويبدؤون بإطلاق النار نحوها.. وهي تتقدم.. كأن الرصاص حبات برد في فجر لم تطلع شمسه بعد.. ولم ينته المشهد إلا عندما ركعت فايزة العبد الله على الأرض مفترشة دمها بعدما اخترقت جسدها رصاصات عدة، ولم يكن لها من غطاء سوى ندى الفجر وأرغفة الخبز المر الذي لم يخفِ طيف ابتسامة وادعة ملأت وجهها الحزين.

* * *

رسائل خاصة جداً

فادية غيبور

رسالة أولى

تجيء إلي في حلمي الأخير.. وربما قبل الأخير، فأنا الآن بانتظار رائحة الحريق القادم بعد قصف جديد.. إنهم يقصفون.. يقصفون.. يقـ.. وتنهمر الدماء..

تجيء إليّ في زمن اختلاط الرمادي بالأسود والأحمر القاني، تتداخل الرؤى.. تختلط الجهات، تضيع بوصلة الحق بين الجهات المفتوحة على احتمالات الوجع والصراخ والشرق الأوسط الجديد.. نعم يا صديقي.. الشرق الأوسط الجديد، ولا تسلني عن التفاصيل فهي أكثر غموضاً من نظرات عينيك يوم التقينا غريبين في فسحة من الشعر و"الكلمات المضيئة"، أو هكذا كنا نطلق أحكامنا العفوية للتعبير عن إعجابنا بقصائد شعراء المقاومة الفلسطينية في السبعينيات، أذكرنا الآن وأرانا لصيقين بزمن كنا نتقاسم فيه الورق والأقلام والقهوة وحبّ المقاومة وشعر محمود درويش وسميح القاسم..

إنه زمن اختلاط الرمادي بالأسود والأحمر القاني.. ينفتح القلب على جراح الأرض، وتنفتح الأرض لتضمّ إليها جراح القلب، وينشطر القلب.. يغدو قلوباً نازفة حتى مخاض التراب بشقائق النعمان، ومخاض الأمهات بشهداء قادمين بالرغم من احتراق خضرة الأرز بلظى نيران الغزاة..

إنه القصف من جديد، إنهم يقصفون الأنقاض في الضاحية والشياح وعين الحلوة بعد ما أشبعوا أنقاض بيوت بنت جبيل وصور قصفاً وتعذيباً ظناً منهم أن الأنقاض قد تتكلم وتبوح لهم بأسرار عشق الأرض والشهادة.. وأنى لهم أن يدركوا وهم لم يكونوا يوماً أصحاب أرض.. إنهم غرباء.. غرباء.. غربااااااااااااااء.

إنه القصف يغتال حلمي الأخير أو ما قبل الأخير فاتركني أرتل صلواتي في حضرة الوطن الذي قد يبدأ في بيروت أو دمشق لكنه لا ينتهي في الدار البيضاء..

رسالة ثانية

آه.. يا وطن!.. تتعانق حروف اسمك في دمي قبل أن يتلفظ بها فمي همساً وترتيلاً وصراخاً، آه.. يا وطن!.. أيها المتحدر من سلالات الضوء والنبوة والغار إلى أين يمضون بك.. وماذا يريدون لك في هذا القرن المتربع مزدهياً بعد قرن غزو الفضاء؟!.. أيريدون غزوك أنت الآخر وقد كنت دائماً محط إعجابهم ومثير دهشتهم ومؤجج غيرتهم وحسدهم موقعاً وجمالاً وثروة، ويكفيك مجداً وعزة أنك منبت الأبجدية الأولى التي مدت ظلالها الرحيمة على الإنسانية جمعاء، وهم يحاولون جاهدين اغتيال لغتك الإنسانية ليبدلوا بها لغة الدمار وأبجدية الموت، غير أنهم لم ولن يستطيعوا مهما حاولوا اغتيال أبجديات جمالك وعزتك وكرم ترابك الممتزج بأجساد الشهداء على مرّ المجازر التي كانت والتي قد تكون..

ها أنت تتكئ على جراحك بإباء، وتلملم بأهداب العيون رفيف أعلامك الملونة ونوافير دماء أطفالك، وتبحث عن شرفة بعيدة يسكنها العدل المنفي في عالمهم المتحضر المشيّد على جماجم وعظام الهنود الحمر، لكنك لن تجد هذه الشرفة في شوارع واشنطن أو نيويورك أو.. بل في الأحياء الفقيرة المهملة التي تباع فيها كرامة الإنسان بأبخس الأثمان.

هاأنت تتكئ على جراحك بإباء وتبحث عن استعادة مجدٍ مضيّع منذ سقوط غرناطة حتى إشراق شمس المقاومة اللبنانية وازدهاء حجارة الانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية وال..

عذرك أيها البهيّ كوجه الأمومة.. الحنون الدافئ القوي كصدر الأبوة.. الجميل حتى تفجر الجمال حقول بنفسج في السهول وكروم تين وزيتون في التلال ومواويل سنديان شامخة في ذرا الجبال..

عذرك أيها البهيّ فأنا أحبك حتى الجنون، فاقبلني مجنونة بك مفتونة بترابك راكعة على حدود بهائك ومجدك وعزتك..

رسالة ثالثة

من دمشق أبتدئ ياسمين قصائدي، ألملم نجومه عن شرفة منزل مفتوح على سماء زرقاء ووجوه أليفة حتى الالتصاق بذاكرة القلب.. ومن دمشق أرسم الكرامة راية والانتماء حقيقة كنبض القلب يحتفي بالقادمين من جنوب الوطن محملين بترف الصمود والإيمان بالنصر الذي تغزل خيوطه وتنسج عباءاته أصابع المقاومين في جبل عامل وإقليم التفاح والبقاع والضاحية الجنوبية والمخيمات الفلسطينية..

ومن دمشق أقبّل الجباه المنتصرة شهيدة حية، وجباه الأمهات والآباء الذين يعلنون أنهم مستعدون لتقديم المزيد من الأبناء الشهداء، ما دامت الأمهات اللبنانيات يلدن التوائم حيث

يقمن بعد النزوح، ويقلن بصوت عالٍ واثق: إنهم رجال لبنان ومستقبله المزدهر.. إنهم أبناء الوطن..

من دمشق أمدّ قلبي حباً إلى الفلسطيني الذي وقف أمام أجهزة تصوير الفضائيات وهو يضم بين يديه قطعة من أحد صواريخ المقاومة باعتزاز وزهو كأنما يريد أن يسكنها عمق صدره قائلاً بشموخ: سأحتفظ بها تذكاراً من المقاومة اللبنانية.. تذكاراً من "حسن نصر الله"..

من دمشق، وهي تنهض في صباح انتصارات المقاومة الوطنية اللبنانية شامخة الإرادة والموقف بمطلق عروبتها وإنسانيتها، يردد قلبي نبضاته:

هي قانا مرّة أخرى
فطوّف باسمها المكنون في حقل الدماءْ
وتهج الآنٍ إزهار روابيها
أفض وردا على شباكها الدامي
وزمّل ما تبقى من ضحى أطفالها بالكبرياءْ
هي قانا مرة أخرى
فلا تغلق حدودٍ الحلم.. إنّ ترابها قدس ورياها إباءْ
فإذا رتلت فجراً سورة الفتح
فسبّح باسم هذي الأرض والنصر المبين

هوامش

246

عزرا باوند و..
النظرية الأدبية

حنا عبود

باوند

الكثير من شعراء الغرب ونقاده بشهرة واسعة في العالم العربي، من أمثال شللي وسوللي برودوم وبودلير وإليوت.. سوى واحد من أهمهم وهو عزرا باوند، الذي لم يحظ بأي شهرة، فعلى سبيل المثال ظهرت ترجمات عديدة لقصيدة إليوت الطويلة "الأرض اليباب" التي كان الفضل الأكبر فيها لعزرا باوند، دون أن يذكر معظم المترجمين والدارسين فضل الأستاذ على التلميذ. ومع أن بعضهم ترجم إهداء إليوت "إلى الصانع الأمهر" في رأس القصيدة، إشارة إلى فضل باوند في صياغة هذه القصيدة التي أحدثت ثورة في العالم العربي، و"قضم" منها الكثير من الشعراء العرب "قطعاً" من هنا وهناك، فإن أحداً من النقاد لم يتوقّف عند هذا الصانع الكادح، الذي لم يخدم أحد الأدب في القرن العشرين مثلما خدمه عزرا باوند. إن كل الذين تخرجوا على يد عزرا باوند أصابوا الشهرة، وبقي هذا الرجل "مكتوم السجل" في دائرة النفوس البشرية.

كان أستاذاً في الشعر والأدب والفن والنقد والتنظير الأدبي. كان حقاً أستاذاً صاحب "موقف" أدبي حقيقي، لم تهن عزيمته في الترويج له. لم يكن عزرا باوند داعية، بل كان كادحاً يعمل في الواقع العملي على نهضة الأدب والنظرية الأدبية. وهو يمتلك العدة والأدوات بأعلى درجة من الفاعلية. كان يجيد اليونانية واللاتينية والفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية والبروفنسالية والأنكلو سكسونية بكل تفرعاتها، إلى جانب المعلومات الموسوعية والدقيقة عن الأدب الإنكليزي وقواعد لغته إلى حد يسمح لنا بالقول إنه كان يجمع في شخصيته ابن المقفع والفراهيدي وسيبويه في اللغة والأدب، وكان أشبه ببشار بن برد في افتتاحه نهجاً جديداً في الشعر الحديث. ولو قلنا إنه أبو الحداثة في الأدب والنقد لما وفيناه حقه، لأنه كان إلى جانب نشاطه النظري يعمل بلا كلل، فهو وراء الكثير من الأعمال الأدبية وبشكل خاص أعمال وليم بطلر ييتس وت.س.إليوت وجيمس جويس وروبرت فروست وأرنست همنغواي ود.هـ. لورانس ووليم كارلوس وليامز وهيلدا دوليتل وآمي لورنس لويل.. كان كتلة من العمل الدؤوب لم يهدأ يوماً حتى في المصح الذي قضى فيه الحكم بتهمة الخيانة، بعد أن ادعى الجنون، والذي لم يخرج منه إلا بعد أن احتج أرنست همنغواي وأرشيبالد مكليش والكثير من أدباء أمريكا، على هذه المعاملة، التي تعتبر مجحفة بحق ناقد وشاعر وصانع للحداثة العصرية. يضاف إلى ذلك مأساة الإهمال، التي يجب أن نتوقف عندها، لا لقيمتها السياسية، وإنما لقيمتها الأدبية، فقد كان عزرا باوند يعمل وفقاً لنظرية أدبية حتى في الميدان السياسي.

مأساة الإهمال

في "الأناشيد" أنهى باوند النشيد الأوّل على النحو التالي:

أما أنت أيها الملك ففكر بي، بلا دمع ولا قبر.

اجعل من أسلحتي زينة لتابوت على الرمل واكتب:

رجل تعيس، لكن اسمه سوف يأتي.

فهل صرنا في الزمن الذي يجب أن "يأتي" فيه اسم عزرا باوند، وهو صاحب 70 كتاباً ومحرر 70 كتاباً آخر، و 1500 مقالة، طيلة حياته التي بلغت السابعة والثمانين من السنين (1885 ـ 1972)؟ ما أكثر الذين يعانون مأساة الإهمال، دون وجه حق.

كان عزرا باوند حتى الحرب العالمية الثانية قبلة الشعراء والنقاد، وكان محور نشاط الأدب في أوروبا، التي طاف العديد من أقطارها، وفي أمريكا. ولكن بعد هذه الحرب صار عزرا مهملاً. ولم يكن هذا الإهمال نتيجة المصادفة، أو النسيان، بل كان نتيجة لموقف سياسي: أمريكي ـ أوروبي ـ سوفيتي. والسبب يعود إلى اتهامه بمعاداة السامية (مع أنه أطلق اسم "عمر" على ابنه) ومناهضة اليهود وإشاعة احتقارهم، وبث الأحاديث الإذاعية ضدهم من الإذاعة الإيطالية في روما، أيام موسوليني، مع أن هذه الأحاديث لم تكن مخصصة لمناهضة الرأسمالية الغربية والبنكنوت اليهودي فقط، وإنما كانت، في كل شيء، تنبع من نظرية أدبية، كما سوف نرى، ففيها نجد التحليل الأدبي ورسم صورة أدبية لكبار أعلام الأدب، من أمثال جيمس جويس،

وتقديم دقائق النظرية الأدبية...

كل ما أذاعه عزرا باوند وكتبه في السياسة وأمريكا وبريطانيا واليهود لا يختلف عن نظريته الأدبية. إنه لم يهاجم اليهود باعتبارهم يهوداً، ولا لأنه ابن أسرة بروتستانتية مشيخانية **Presbyterian** ، بل هاجمهم باعتبارهم، كثيرين غيرهم، يعارضون أو يحاربون أو يعيقون التقدم الأدبي الذي يجب أن تتاح له فرصة إنقاذ العالم. لـ "نستمع" إلى بعض المقاطع التي بثها من إذاعة روما بتاريخ 15/ 4/ 1942، وأفصح فيها عن "التهم" اعتقل بسببها وزج في المصح أكثر من عقد من الزمان:

"العدو هو رأس المال، عدوكم هو رأس المال الذي يتجول في العالم، والقروض، عدوكم ليس ألمانيا، عدوكم هو المال الذي تستدينونه بفوائد، وأفضل لكم أن تصابوا بالتيفوس والديزنطاريا ومرض برايت عن أن تصابوا بعمى القلب الذي يحول دون معرفتكم كيف يجري ابتزازكم وتدميركم...

آمي لويل

"إن كبار اليهود يرتبطون برأس المال ويشكلون معه شيئاً واحداً، كما يرتبط صفار البيض ببياضه، بعد خفقه في الآنية، ومن الأفضل لكم أن تعتزلوا في دير بيشاير، ومن الخير أن تعتزلوا في جنوسستر

روبرت فروست

وتبحثوا عن بقعة هي بريطانية بالفعل، وتمضوا حياتكم فيها، عن أن تذهبوا إلى الحرب من أجل اليهود..".

"أما بالنسبة إلى إمبراطوريتكم، فإنها لم تنشأ بالحروب النظيفة، ولكن، مهما كانت الوسيلة التي تحققت فيها هذه الإمبراطورية، فإنكم بشكل أو بآخر، بررتم الاحتفاظ بها..."

"لقد سمحتم لليهود بالدخول، فأفسد اليهود إمبراطوريتكم، وأنتم أنفسكم صرتم يهوداً أكثر من اليهود. وحلفاؤكم هم السماسرة والقضية الوحيدة التي تدافعون عنها هي الربا. وإضافة إلى ربا الحديد والصلب، أنشأتم ربا البنوك ولن تنقذوا أنفسكم بذلك، وإنما ستفسدون العالم كله، لقد خسرتم أنفسكم لأنفسكم..."

"وكبار اليهود أفسدوا كل أمة انتشرت ديدانهم فيها. هل هو حجر الرحى الذي نربطه في العنق ليدفع الغريق إلى القعر، حسناً، قد نربط حجر الرحى بعنق سباح ماهر، ونلقي به في البحر، وقد يتمكن هذا السباح من فك الحجر، وقد يتذكر أن يأخذ معه سكينه، قبل النزول في البحر إذا كان إسكتلنديا. أما عندما لا يتذكر أحد شيئاً، فإن من الأفضل له أن يصاب بالتيفوس..."

"حسناً، ليأخذ فرانكلين ديلانو (روزفلت) كل أمريكا الجنوبية، ولكن ما الفائدة من ذلك إذا كانت النتيجة هي تدمير الولايات المتحدة...".

هذا كلام لا علاقة له بالسياسية، لا من قريب ولا من بعيد. إنه نظرة أدبية إلى العالم.. إنه الموقف الأدبي الذي يريد ترتيب العالم ترتيباً جمالياً، لا ترتيباً مادياً ضارياً، على أطلال الدمار الذي يخلفه رأس المال. وفي هذا الحديث الإذاعي تكرار لمصطلح "رأس المال" كما في بقية الأحاديث التي اعتبرها الحلفاء سياسة، بينما هي أبعد ما تكون عن الموقف السياسي. إنه "الموقف الأدبي" الذي يريد للفن والأدب والحق والخير والجمال

أن يهندس العالم، وليس رأس المال.

وليس هناك أي عداء لليهود، أو غير اليهود، كدين أو عرق، بل كبنكنوت فقط، وليس هناك أي دافع آخر يمكن أن نلمسه وراء هذا الكلام وغيره من كلام عزرا باوند في كل أحاديثه التي بثها من إذاعة روما. لقد اعتنق باوند البوذية والطاوية واهتم كثيراً بكونفوشيوس واستفاد منه في معظم نظرياته.. ولكن ذلك لم يجلب له تهمة شائنة، ولا نسبت إليه تهمة معاداة الحلفاء.

ربما يقال إن صداقة باوند للدوتشي موسوليني يعني بالتالي أنه فاشي النزعة، لا يختلف عن أي فاشي أو نازي متحمس معاد للحلفاء. وهذه تهمة إعلانية فقط، لأن إعجاب باوند بالدوتشي كان لأن هذا الأخير يريد إعادة التقاليد الرومانية الحضارية ويجنب الطليان جحيم الرأسمالية. وما كلمة "الدوتشي"نفسها إلا إفصاح عما ينشده موسوليني. إنها كلمة تعني الفارس الضابط الذي يحمل عصا الماريشالية معلناً قدوم الإمبراطور. إن موسوليني لم يدع أنه إمبراطور، ولا أراد أن يكون إمبراطوراً، بل أراد أن يعيد مجد الحضارة الرومانية بتقاليدها التشريعية ومنجزاتها العمرانية في كل أنحاء العالم إنها أول إمبراطورية منحت العالم الحضارة المادية، كما كانت اليونان أول إمبراطورية منحت العالم الحضارة الفكرية والمنطق والعلم والفن وعلمته كيف يصنع الفرح. ولو حذفنا الإمبراطورية الرومانية ومعها إمبراطورية الإسكندر لكان للعالم تاريخ آخر كله صور من البدائية والتوحش والاستبداد الشرقي والتعصب العرقي وطريقة الإنتاج الآسيوية... إن الشرق لم يتقدم إلا عندما عرف الإمبراطوريتين الحضاريتين: أثنيا وروما. الأولى علمته المنطق والفن والثانية علمته النظافة والتشريع الإنساني (البعيد عن قدسية التشريع الشرقي الإلهي). والبناء المادي الحضاري، البعيد عن الاستغلال والاستثمار. إن القول إن بريطانيا تمثل روما هو قول مغلوط في رأي باوند، لأن بريطانيا تبني ما يعود عليها بالربح فقط، أي أنها تعمل وفقاً للبنكنوت اليهودي، فصارت بهذا المعنى إمبراطورية يهودية، لا علاقة لها بالإمبراطورية الرومانية التي طورت المحرات واختزنت المياه في الأقنية التي نسميها "الأقنية الرومانية" والتي تعتبر أشبه بمعجزة وأشاعت الحمامات المشهورة... إن بريطانيا هي روما اليهودية إن شئت أن تستوحي هدف باوند من كلامه "وأنتم أنفسكم صرتم يهوداً أكثر من اليهود". إن بريطانيا لم تنصب تمثالاً جمالياً واحداً في كل المستعمرات التي دخلت تحت سلطتها. إنها إمبراطورية معادية للفن... إنها إمبراطورية الربح والاستغلال الدموي المريع. واليوم لن يدمر الغرب سوى إمبراطوريتين: بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

هذه النظرة الأدبية التي أفصح عنها عزرا باوند هي نظرية كل أدباء العالم. ليس هناك أديب يوافق على هندسة العالم هندسة مادية على الطريقة الأمريكية والبريطانية. إنه يريد أن يهندس العالم وفق النظرية الأدبية اليونانية والحضارة المادية الرومانية. يريد تلك الأقنية الثقافية التي حفرتها اليونان في الشرق مثلما يريد تلك الأقنية المائية التي جرتها الإمبراطورية الرومانية في الأراضي التي كانت تكابد العطش وشح المياه... بمعنى آخر إنه يريد نظافة العقل (بالفن اليوناني) ونظافة الجسد (بالمياه الصافية التي وفرتها له الحضارة الرومانية). حتى أدباء أمريكا أنفسهم يصيحون في وجهها بأن تدع هذا الأسلوب "اليهودي" بالمعنى

الذي قصده باوند، والذي من أجله غاص في غيوم النسيان. ولو عدنا إلى كتاب إريك فروم "أن تملك أو أن تكون" **TO HAVE OR TO BE** لوجدنا نظرية باوند ذاتها تتكرر ولكن بصورة علمية موثقة وموسّعة ومدعمة بأمثلة كثيرة عن بؤس الحضارة الرأسمالية التي هاجمها باوند عند البريطانيين وعند الأمريكيين.

إن إريك فروم اليهودي ليس يهودياً بحسب نظرية باوند، لأنه يقدم نظرية معارضة ومناهضة /للسفتجة/ اليهودية. فاليهودية وغير اليهودية تقاس بالموقف وليس بالانتماء إلى الدين اليهودي. وقد أطلق على الموقف المادي البنكنوت اليهودي، فكل من يعمل في هذا الميدان هو يهودي.

نظرية باوند الأدبية

الموقف الذي عرضناه أعلاه ليس موقفاً سياسياً. إنه موقف أدبي من قضايا العالم. بمعنى آخر إنه النظرية الأدبية التي تبناها باوند سواء في "الإيماجية" **Imagism** أو "الدردورية" **Votrism**.

ابتكر باوند كلمة الإيماجية في حديثه عن الشاعرة الأمريكية هيلدا دو ليتل، بين عامي 1912 و 1918 والغرض منها إحياء لغة الشعر، اللغة التي تلعب الدور الأكبر في هندسة العالم هندسة جمالية. والمقصود بها التعبير عن "الشيء" تعبيراً مباشراً موضوعياً أو ذاتياً (وهذا ما أطلق عليه إليوت مصطلح "المعادل الموضوعي" أي الإتيان بصورة من الأشياء الواقعية تعبر عن الواقع الذاتي، أو تشخيص المعاني الذاتية بما يعبر عنها من الأشياء) من غير أن تكون هناك كلمات ترهق النص الشعري، فكل كلمة لا تخدم النص يجب أن تحذف، فلا يبقى أمام القارئ سوى الصورة الشعرية التي تعبر عن الواقع ومعنى هذا الهجوم على أي إسهاب في الصورة الشعرية، وعلى كل إثارة عاطفية لا لزوم لها. واعتماداً على علم النفس المعاصر حدد باوند الصورة بـ "تلك التي تقدم مركباً عقلياً عاطفياً في لحظة من الزمن". وكان باوند وهيوم **Hulme** قد استفادا من الرمزية الفرنسية والانطباعية وقصيدة الهايكو، ومن كتابات النقاد من أمثال تيوفيل غوتييه وفورد مادوكس فورد. وقد كان باوند وهيوم وهيلدا دوليتل وجون غلود فليتشر من الرواد الأوائل وابتعهم في مذبهم إليوت ووالاس ستيفنس ووليم كارلوس وليامز. تعتبر الإيماجية ثورة ضد الرومانتيكية التي أغرقت السوق الأدبية ببضاعة تقوم على النواح والعويل والبكاء على الماضي والطواف على أماكن الخراب والنحيب بين المقابر... وقد تجلت هذه الثورة في الكتابات النقدية العديدة لإليوت.

أهم ما في هذه النظرية أنها تقطف من التراث العالمي كل ما يمكن الاعتماد عليه من أجل النجاح في جعل العالم مكاناً أقل بؤساً، ويمكن العيش فيه، وهذا لا يكون إلا باعتماد التربية الجمالية، لا على الرأسمالية المتوحشة ولا على الشيوعية قامعة الحرية. إن باوند يرى أن كل ما قالته الرأسمالية عن الشيوعية صحيح، ولكن ما قالته عن نفسها كذب، ويرى أن كل ما قالته الشيوعية من الرأسمالية صحيح، ولكن كل ما قالته عن نفسها كذب. والخلاص من الكذب يكون بالتعبير المباشر الدقيق البعيد عن الأوهام والغيبيات (أي تبني نظرة كونفوشيوسية).

لكن دخول الشاعرة الأميركية آمي لويل إلى الحركة التصويرية أدخل الاستياء إلى نفس باوند واعتبر المدرسة منحرفة عما رسمه لها، وخاصة بعد أن صرحت آمي: "لم تحظ

روبرت بطرييتس

التصويرية بالاحترام إلا عندما دخلت الحلبة وخرج منها عزرا باوند. المصطلح مصطلحه، فالفكرة كانت موجودة في الأجواء، لكن تبدل موقف الجمهور وانتقاله من التهكم إلى الاحترام إنما هو من عملي أنا".

أي احترام هذا؟ هل هو احترام الجشع الرأسمالي والتطاحن على اقتسام العالم؟ إن هذه الموضوعات في رأي باوند لا تعالج باحترام بل بتهكم وسخرية لاذعة. إن ما تحترمه آمي يسخر منه باوند، ولذلك قال إن الإيماجية **Imagism** صارت آميجية **Amygism** (نسبة إلى آمي لويل **Amy Lowell**) وكان الرسام والكاتب وندهام لويس **Wyndgam Lewis** قد أصدر مجلة بعنوان **Blast** (العصفة أو الانفجار) وقد عاشت من عام 1914 إلى عام 1915 فساهم فيها باوند وراحت الصحيفة تطلق البيانات تسخر من كثير من القيم التقليدية القديمة، وتدعو إلى عدم التنكر للتطورات الحديثة من صناعة ومجتمع مدني، فهذا أمر حتمي يجب التعامل معه وليس تجاهله. وأطلق باوند على الحركة التي ساهمت الصحيفة في تأسيسها اسم "الدردورية" **Vorticism** أو الدوامة كما يطلق عليها الصغار الذين يلعبون بهذه اللعبة في أيامنا. وتجمع الحركة بين التكعيبية والتعبيرية والمستقبلية.. ولكن... ثمة فارق كبير بين الدردورية والمستقبلية، وهو أن الأولى لم تعمد إلى اصطناع الضجيج والخطابة والشتائم وسوى ذلك من أساليب المستقبليين، بل نظرت إلى العصر الحديث نظرة ناقدة. لم تؤمن بأن الآلة كلها خير للبشر كما تزعم المستقبلية، بل نظرت إلى الصناعة باعتبارها سلاحاً ذا حدين. وهذا ما يفسر لنا الكثير من قصائد باوند وإليوت وبقية الشعراء المحدثين. فالدردورية لا تتنكر للصناعة ولكنها لا تمجدها ولا ترى أن المستقبل على يدها سوف يكون باهراً بل قد يكون تعيساً جداً.

العام الحاسم

يعتبر عام 1925 عاماً حاسماً في النظرية الأدبية التي اختمرت في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى. ففي هذا العام ذهب باوند إلى إيطاليا واغتنت النظرية الأدبية بأشياء كثيرة استفاد منها الشعراء المحدثون. وحتى لا نسترسل في لعرض نكتفي بالنقاط التالية:

1 - أوقف باوند الشطط في الحداثة عن طريق احترام القيم الجمالية والفكرية والفنية والثقافية السابقة. فالتقاليد الأدبية لم تظهر عبثاً. إنها نتيجة مخاض طويل جداً، وعلى الشعراء احترام هذه التقاليد التي ترسخت بمرور الزمن. فعندما نقابل تقليداً معيناً، تكون البشرية قد أنفقت جهداً كبيراً وقروناً طوالاً حتى انتهت إلى هذا التقليد. إن هذا التقليد يخضع لكثير من النخل والغربلة حتى يتخذ شكله الأخير.

2 - التراث الأدبي لا علاقة له بالنزعات القومية والوطنية والدينية والعرقية، فلا تقرره عصبية ولا يلتزم بشعار من شعارات المذاهب غير الأدبية. ومن هنا نعرف كيف استفاد باوند من التراث الياباني (مسرح النو) والتراث الصيني (كونفوشيوس والطاوية) والتراث اليوناني والتراث الروماني... إلى آخر ما هنالك من ذخائر تغني العملية الأدبية. وهذا يؤدي إلى اقتناص "الجمالية" إنما كانت؛ لأنها خارج الزمن، فهي بماضيها ومستقبلها حاضر حقيقي. ومن هنا نعرف معنى هذين البيتين:

عاش الدردور! إنه واقع الحاضر
لا المستقبل العاطفي ولا الماضي اللئيم.

بهذه الطريقة يتحول المستقبل والماضي إلى ركنين من أركان الحاضر، لأنهما يساعدان على ترتيب العالم جمالياً. والحاضر الجمالي هو الذي يضمن المستقبل الآمن السلمي المؤكد، وهو أيضاً يشتمل على الماضي الجمالي. وهذا ما يفسر لنا عدم رضاه الكامل عن الشاعر الأمريكي والت ويتمان، فقد كان يأخذ عليه، رغم إعجابه بشعره، محدودية ثقافته الشعرية، لاقتصاره على الثقافة الأمريكية.

3 ـ المقصود بالدردورية التحرك الأدبي والفعالية الأدبية المستمرة. إنها عملية ذاتية وعملية موضوعية في آن معاً. فالدردور يلتف على نفسه وفي الوقت نفسه يدور في المجال الخارجي. إنه يمثل حركة كونية، ولكن بالطبع وفق التصور الأدبي. وبهذا تضمن الدردورية الغني للنفس من جهة، وترتيب العالم ترتيباً جمالياً (ليس رأسمالياً وليس شيوعياً، فكلا الترتيبين من صنع اليهود. بالمعنى الذي قصده باوند، والذي شرحنا آنفاً، وهو قريب من التحليل الماركسي الذي يقول إن الدين اليهودي موجود في السفتجة، وليس العكس. وبهذا تكون كل سفتجة عبارة عن دين يهودي، أكان البنكنوتي يهودياً أم لم يكن) فلا قيمة لأديب يدفع بأثر أدبي إلى السوق ويكتفي بذلك، كما لا قيمة لأديب يسعى إلى الربح من وراء أعماله الأدبية. فالأدب ليس وظيفة مفروضة، بل التزام ذاتي يقوم على الليبرالية الأدبية (أي على الحرية المفقودة من الشيوعية، والحرية البعيدة والمناقضة لليبرالية الرأسمالية).

4 ـ ليس هناك موضوع شعري وآخر غير شعري. مهمة النص الشعري ملقاة على عاتق الشاعر وليس على عاتق الموضوع. وفي "الأناشيد" نجد باوند يعالج كل الموضوعات بلا استثناء من اقتصاد وسياسة وتكنولوجيا واجتماع وعلم نفس... الخ. المهم في القضية أن تكون النظرية الأدبية ترمي إلى هندسة العالم هندسة جمالية، لا رأسمالية ولا شيوعية، لا حرية استثمار واستغلال، ولا قمع للحرية الفردية.

5 ـ هناك شيء لابد أن نشير إليه، وهو أن باوند يرى في "الغيبيات" سبباً لكثير من الأمراض النفسية والاجتماعية والسياسية. وقد أعجب بكونفوشيوس وبالطاوية، وبالتراث اليوناني. ولكنه لم ينسجم مع أفلاطون لاعتماده على الغيبيات. إن الترتيب الجمالي للعالم لا يكون عن طريق النظرية، بل عن طريق العمل، فكونفوشيوس يرفض أي نظرة غيبية، ويرى أن إقامة أسرة منظمة نظيفة يعني توفير الظروف لإقامة دولة منظمة نظيفة تعمل على إثارة الكوامن الجمالية داخل النفس، للتجلي خارج النفس، ولا تقتصر على التأملات.

انطلاقاً من هذه النظرة يمكن أن نفسر موقفه من الدوتشي موسوليني الذي بشر بعصر يشبه العصر الذي أراد باوند أن يرسمه بنقده وشعره. ومن هذه النظرة يمكن تفسير موقفه من اليهود (بالمعنى الذي شرحناه) والشيوعية والرأسمالية. ولكن مصطلح "اليهودية" يظل العامل الأكبر في تحريك نظرته إلى العالم. فهو يرى أن الشيوعية أفسدتها "اليهودية" (هناك 52 يهودياً في اللجنة المركزية التي تتألف من 57) تماماً كما يرى أن "اليهودية" أفسدت الرأسمالية بحركة البنكنوت التي سيطرت عليها. وما نظرية الدوتشي موسوليني سوى محاولة للخروج من هذين الطرفين، واسترجاع القيم النبيلة.

لقد اعتبر اليهود، بالمعنى العملي، سوس العالم ودود الأرض، وسوف يحولون العالم كله إلى النزعة اليهودية، مهما كانت الأديان الكثيرة التي يدين بها الناس، فليس المهم الدين، بل

حصيلة النشاط العلمي. والربا هو جوهر عمل اليهودي، لذلك خصه بقصيدة في "الأناشيد" (التي استمر في نظمها من عام 1915 حتى عام 1970):

يغطي الربا المقص بالصدأ،
يغطي بالصدأ الفن والصانع
يفرض النسيج على النول.
لا يعود أحد يعرف كيف يمزج به الخيط الذهبي
يلتهم السرطان الأفق، القرمز لم يعد موشى
الربا يصيب الجنين في رحم أمه،
يصيب الشاب الذي يغازل النساء،
يشلّه في المضجع الزوجي، يتمدد الربا
بين الزوج وعروسه الشابة.

في هذه النظرة نلاحظ أنه لا يمكن لقيام فن في ظل الظروف القائمة التي تسيطر عليها نزعة السفتجة أو النزعة اليهودية. فهذه النزعة تتدخل في كل شيء وتسيطر على كل شيء.. على الأجنة والفن وحتى على العلاقة الإيروتيكية بين الذكر والأنثى. وهذا ما يؤدي إلى جعل العالم يبتعد عن الروح الفنية، عن الرقي والتقدم العاطفي والفكري، ويغرق في محيطه السفتجة الذي يلتهم كل شيء، ويقضي على الحق والخير والجمال.

يضعنا باوند أمام طريقين: إما الطريق المادي أو الطريق الجمالي، أو كما سيعبر عن ذلك إريك فروم "أن تملك أو أن تكون" فإما الملكية أو الكينونة. الملكية تقوم على النزعة اليهودية في امتلاك العالم مادياً، والكينوني تقوم على النزعة الفنية في امتلاك العالم جمالياً.

إن النظرية الباوندية ليست فقط في علم الكلام وكيفية الصياغة، وإنما أيضاً في الموقف من العالم. لكن الأدب الفرنسي، بعد الحرب العالمية الثانية، مال إلى النهلستية (العدمية) النزعة التي جرفت معها الأدب العالي كله تقريباً، فتراجعت نظرية باوند، التي لابد من الإلحاح عليها، حتى يهتم بها الدارسون.

أقواس

254

جان بول سارتر

1905 - 1980

الوجودية في..
النقد والرواية والمسرح

إسماعيل الملحم

التنطع للكتابة عن سارتر فيه الكثير من المجازفة ففيلسوف الوجودية الشهير لم تقتصر جهوده الفكرية على البحث الفلسفي لكنها امتدت إلى ميادين فكرية أخرى أكثر رحابة وأوسع مدى. ولا يذكر القرن العشرين إلا ويكون سارتر حاضراً بمواقفه السياسية وآثاره النقدية وإسهاماته في مجالات الإبداع الأدبي في القصة القصيرة والرواية والكتابة المسرحية. وليس ذلك فحسب فسارتر كان رجل المواقف الصعبة فقد لفت الأنظار حين رفض جائزة نوبل للآداب. ففي تشرين الأول من عام 1964

كان لموقفه ذاك أثر كبير في الرأي العام العالمي لا سيما فيما يتعلق بالمثقفين والكتاب من كل القارات. ولفت الأنظار إلى عدم النزاهة في منح هذه الجائزة وإلا كيف تحجب عن كتاب كبار لمجرد أنهم ينتمون للمعسكر الشيوعي آنئذ بينما تعطى لآخرين لأنهم يعبرون عن إيديولوجيا الغرب ورؤاه في تلك الحقبة، أما مواقفه من الاستعمار وحرب التحرير الجزائرية فستظل شاهدة على نزاهة تفكيره وسموّ اختياراته.

استمر طيلة حياته فاعلاً لا يتوانى عن المشاركة في أي عمل يهدف إلى حرية الإنسان فمن مشاركته في المقاومة الفرنسية ضد النازية والاحتلال الألماني لفرنسا إبان الحرب العالمية الثانية إلى إسهاماته في المحكمة التي دعا إليها الفيلسوف البريطاني برتراندرسل مع ثلة من شخصيات عالمية بارزة لمحاكمة الرئيس الأمريكي جونسون عن جرائم الحرب التي كانت ترتكب في فيتنام. ولم يتأخر في الدفاع عن الثورة الكوبية معبراً في الوقت نفسه عن إدانته للسياسة الأمريكية ـ الولايات المتحدة الأمريكيّة ـ في بلدان أمريكا اللاتينية.

لقد كان فيلسوفاً جدلياً بامتياز ولم يكن في جدليته هذه انتقائياً أو تلفيقياً. لقد عمل من أجل التركيب بين الإيجابي والسلبي والموضوعي والذاتي.

ومما نقل عنه: لكل عمل وجهان، السلبية التي هي مغامرة، والإيجابية المتمثلة بالبناء الذي هو نظام. فلا بد من إحياء السلبية والقلق والنقد الذاتي في النظام.

على الرغم من آرائه وأفكاره ما يتوافق مع آرائنا وأفكارنا وما يختلف، بخاصة موقفه من الحرب العربية الإسرائيلية عام 1967، لابد من الإشادة بمجاهرته دوماً بمسؤولية الإنسان، كاتباً كان أم غير ذلك، إزاء ما يجري حوله فهو كان قد أكد دوماً على أن المفكر لديه ليس مسؤولاً عما يكتب فحسب، وإنما هو مسؤول أيضاً عن صمته.

في أعماله الأدبية المختلفة سواء في مجموعاته القصصية ورواياته أم في أعماله المسرحية كان يعبر بوضوح عن أفكاره وتفاعله مع أحداث عصره.

صنفه كثير من النقاد مع الأدباء المتفلسفين، فهو لم يكن يهدف سواء في كتابه الأشهر الوجود والعدم أم في أعماله الأدبية إلى بناء مذهب فلسفي من الأفكار المجردة، فقد كان كفيلسوف وجودي يسعى لامتلاك المواقف الإنسانية في تكاملها المحسوس. وبوصفه هذا فإن فلسفته في الوعي دفعته إلى التفكير فيما هو فردي وخاص في حدود الوعي بالذات وبالآخرين، هكذا وصف جون وايتمان وجودية سارتر. وتختص (إيرس مردوخ) شخصية سارتر في قولها (أن تفهم شيئاً عن سارتر) يعني أنك تفهم شيئاً هاماً عن عصرنا الراهن).

لم يقع فيلسوف الحرية في وهم الحتمية وإغواءاتها، فالإبداع، كما يرى، على الضد من الحتمية، لأن إنكار ديالكتية العقل يترتب عليه إحالة الفكر إلى وجود في ذاته بهذا تنتهي المادية الديالكتيكية إلى مادية آلية... مع أن ماركس كان على الضد من الآلية.. مضت سنوات حتى استطاع بعض الدوغمائيين الوصول إلى هذه

النتيجة التي يفسر بها ما حصل لمعسكر كان المرتجى لإنسانية تفتقد العدالة في نقده للدوغمائية كان يؤكد على أن لا شيء يعيق تداول الأفكار إلا الأفكار نفسها. والعقيدة المغلقة لا ترفض ما يغايرها فحسب، لكنها تفتقد إمكانية أن تدرك نفسها وحدودها.

❖ في نقده الأدبي عبر كتبه المشهورة من الأجزاء السبعة في (مواقف) إلى كتابه (بودلير) الصادر عام 1947 ثم كتابه المشهور المعنون (القديس جينيه. ممثلاً وشهيداً) وأخيراً كتابه (معتوه العائلة) وهو دراسة مفصلة عن حياة الروائي الفرنسي غوستاف فلوبير وعصره الصادر عام 1971 وكتابه ما الأدب؟

انطلق من مبدأ حدده سارتر نفسه حيث قال:

الإنسان كلية وليس مجموعاً. وبالتالي فهو يعبر عن نفسه بكليته في أكثر تصرفاته سطحية وأكبرها تفاهة. وبعبارة أخرى ليس هناك ذوق أو عادة أو عمل إنساني لا يكون كاشفاً(1).

أي أن كل كاتب يحاول أن تكون كتابته وسيلة للتعريف بنفسه أو أنها مشروعه الخاص. أي أن الكاتب يختار مصيره، يتفق ما سبق مع مبدأ فرويدي يتلخص في أن كل مظهر، مهما كان سطحياً أو لا معنى له، يمكن ربطه بالشخصية. فالتعبير السلوكي، أكان استجابة جسدية أو كتابية أو كلمات شفوية، إنما هو تعبير عن الشخصية بكاملها فلا تؤخذ، كحالة معزولة عن كامل الشخصية، أية استجابة من هاته الاستجابات.

عندما نشر سارتر كتابه عن بودلير(1) لم يقصد تحليل القيمة الشعرية في (أزهار الشر)، وإنما طبق منهجه التحليلي المختلف عما هو عند جماعة التحليل النفسي إذ أن منهج سارتر الوجودي لا يأخذ بفكرة اللاشعور، بل إنه يرفضها. وهو بهذا يرى أن بودلير من خلال قراءته قراءة تاريخ حال عصابته ما كان يهمه هو أن يكون مختلفاً. فكأن سارتر على حد قول أحد الكتاب . كان يود لو كان بودلير كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة من أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى. ينتهي سارتر إلى أن بودلير لم يتجاوز مرحلة الطفولة سواء في علاقاته بالعائلة أو في كيفية استبطانه لمفهوم العائلة. كان يشعر شعوراً عميقاً بوحدته مع إحساس بنوع من الكبرياء والاعتداد بالنفس لذلك فقد اختار أن يكون متفرداً لا يشبه الآخرين مع نرجسية، بحيث لم يكن يرى من شيء خال من التزييف. بقي طفلاً يحب أمه ويخافها، ولم يتحد السلطة يوماً بل كان يفضل الدخول تحت الحماية. وحين أراد أن يقهر الخير الحقيقي بممارسة عمل الشر عن طريق شفتيه وشبقيته فشل.(2).

اختص سارتر فلوبير بأكثر من مقال. وأهم ما كان يشير إليه في هذه الكتابات أنه أديب اختار ألا يلتزم بقضايا عصره. فكما اختار بودلير أن يكون وحيداً إلى الأبد فإن فلوبير، أيضاً، اختار أن يكون فناناً منعزلاً(3).

---

(1) شارل بودلير (1821 . 1867) شاعر فرنسي اشتهرت حياته بالجموح. من مؤلفاته ديوان أزهار الشر والأدب الأسود.

اهتمام سارتر بفلوبير(1) يعود إلى مرحلة سابقة من حياته، فسارتر الطفل كان مشغوفاً بقراءة مدام بوفاري. وعزم منذ عام 1957 على دراسة فلوبير بجدية، وبعد خمسة عشر عاماً لم يكف سارتر خلالها عن إعادة فهمه لفلوبير يظهر كتاب معتوه العائلة. وفي هذا الكتاب يستخدم سارتر نهجه في التحليل النفسي الوجودي باحثاً عن الأصول في سلوك فلوبير ابتداء من اضطراب في العلاقة بين الطفل الرضيع وأمه وهو الذي ظهر منذ الأيام الأولى للولادة، وكان لهذا مع صورة الأب المسيطر الذي رأت فيه الأم تعويضاً عن يتمها تفسير لشعور فلوبير بالقلق والترك والخمول.

وكتب سارتر في (معتوه العائلة) عن هذا الموضوع المؤلم بالنسبة لفلوبير:

"كان فلوبير منذ سن الثالثة عشرة يجمع بين الحياة والمصير والألم والعقاب، وبين سيادة محبوبة يمارسها الأب وظلم شيطاني ينبعث من هذا الأب نفسه، وبين موت مزيف وبقاء على قيد الحياة"(4).

ولا يكتفي سارتر بذلك، بل يفسر ما حصل في حادث وقع لفلوبير وهو يسوق عربته في كانون الثاني 1844 وقد خر صريعاً فاقد الشعور. فقد فسر فلوبير نفسه الحادث كتصرف قصدي أو شبه قصدي. محاولاً تجاوز تشخيص والديه بل ومناقضته. فهو يعتقد أن الأمر يتعلق بمرض عصبي وليس باحتقان في الدماغ. ويكتشف سارتر أن ذلك له علاقة في نظر فلوبير بوجود أبيه.

---

(1) غوستاف فلوبير (1821 . 1880) روائي فرنسي أصيب بمرض عصبي . اشتهر بأسلوبه الدقيق في اختيار المفردة الملائمة والتعبير المناسب. أهم أعماله رواية مدام بوفاري.

بخاصة أن فلوبير شعر بأنه شفي تماماً من مرضه هذا بعد وفاة أبيه بفترة وجيزة، كما ظهر في بعض رسائله. أي أنه أقر ضمنياً بعصابه.

انطلق سارتر في دراسته عن فلوبير من فكرة مفادها أن النص الأدبي لا يتقدم المرء في دراسته إلا من خلال العودة لدراسة حياة مؤلفة وعصره. وهكذا فقد حلل الظروف الاجتماعية لفلوبير كواحد من أبناء البرجوازية وحلل عصره نفسه وكذلك علاقاته العائلية والغرامية ودرس (مدام بوفاري) وغيرها من أعمال هذا الكاتب في إطار أنها أفعال اختارها فلوبير بنفسه وبمحض حريته. لعله استطاع أن يفسر (اختيار فلوبير لنفسه أن يكون فناناً منعزلاً).

أما كتابه النقدي (القديس جانيه ممثلاً وشهيداً) الصادر عام 1952. فقد استمر فيه بتطبيق منهجه في التحليل النفسي الوجودي. وجان جينيه موضوع هذا الكتاب كانت سمعته عند الجماهير الفرنسية بوصفه مجرماً تتردد عبر أوصاف أو سلسلة من الصفات منها أنه لص، ولوطي، وكاتب داعر وأنه ابن حرام ولقيط.

كان اهتمام سارتر به مصدره ما أشارت إليه سيمون دوبوفوار حين كتبت في كتابها عنفوان الأشياء:

سمعنا قبل عدة أشهر حديثاً عن شاعر مجهول اكتشفه كوكتو في السجن، وهو في نظره أعظم كاتب في هذا العصر. أو على الأقل وصفه بهذا الشكل في رسالة وجهها إلى رئيس محكمة الجنح التاسعة عشرة التي كان جينيه يمثل أمامها وقد سبق وأن حكم لمدة تسعة أشهر حبساً بتهمة السرقة. ولما ظهرت بداية قصته (نوتردام الزهور في مجلة (لاباريت) أصبنا

بالذهول كان واضحاً أن جينيه يملك صوتاً خاصاً به لا يمكن تقليده وإن خضع لتأثير بروست وكوكتو وجوها ندو. كان من النادر في تلك الفترة أن نحظى بقراءة تجدد إيماننا بالأدب. وهاهي الصفحات تكشف لنا من جديد سلطة الكلمات. أصاب كوكتو كبد الحقيقة، كنا نشهد ميلاد كاتب عظيم.

جعل سارتر مما كتبه عن (القديس جينيه) حياة هذا الكتاب ومؤلفاته واضحة ومفهومة.

كانت طفولة جينيه صورة عما قصده ديكارت حين قال إن مصدر شقاء الإنسان أنه كان طفلاً(5).

يسمع الطفل وقد كان في العاشرة صوتاً يتهمه بصراحة وهو يقول له أنت سارق أعادته هذه الكلمة من حالة دوار عندما شعر بوحدته وهو في المطبخ فغاب عن نفسه فامتدت يده لتأخذ سكيناً من درج فتحه وغرق في نوع من الانتشاء. وقع جينيه طيلة حياته تحت تأثير تلك الجملة (أنت سارق). وقد كان أرسل قبل ذلك من أحد الملاجئ ليرعاه أبوان ريفيان. كان محروماً من الحنان والاحترام والحقوق. يطلعنا سارتر على شعور جينيه بالاستلاب الذي يدنيه إلى مرتبة الأشياء وليس إلى مرتبة المخلوقات الحية. وفي السجن كان يشعر بأنه منبوذ، ولتجاوز ذلك أنشأ علاقات مع رفاقه في إصلاحية الأحداث وانتهى ليكون لوطياً.

بالنسبة لسارتر فإن السرقة كانت في اعتقاد جينيه أنها تمنحه كل شيء.

والحادث الحاسم في طفولته كان نوعاً من المفاجأة التي داهمته من الخلف عندما جمده نظر الغير في حالة سارق، وكان هذا المنظر بالنسبة له نوعاً من الاغتصاب.

تجارب غينيه في مرحلة طفولته تلك جعلته يختار أن يكون ما قاله الآخرون عنه أنه لص ولوطي. فعاش حياة الجريمة ودخل السجون عدة مرات.

اختلطت أحلامه بأفعاله وحين اكتشف أن إنجازاته الذاتية خيالية. ولما لم يكن قادراً أن يرضي عالمه من حوله. وكان أن أراد أن يجعل المجتمع يقبل أحلامه، طرح على نفسه السؤال: ألا يستطيع المرء جعل خياله واقعياً، أي أن يحققه على شكل خلق أدبي؟

وكانت نقلته إلى عالم الكتابة. لكنه لم يكتب عن لص ولوطي إنما كان يكتب كلص ولوطي(6).

وهكذا وجد جينيه خلاصة في الفن. وحين لم يستطع أن يحوز على رضا الآخرين فإنه أراد فيما يكتب أن يثير كراهيتهم. وهكذا يقول:

انتصاري لفظي وأنا مدين لفخامة التعابير. ففي كتابة يوميات سارق يقول:

دفعوني في زنزانة يوجد فيها عدة موقوفين يرتدون ملابس المدينة وكان السجين يحتفظ بملابسه حتى يحكم عليه بالسجن الاحتياطي. أما أنا فقد أجبروني خطأ على ارتداء بذلة المحكومين. مما جعل السجناء يزدرونني. كان بينهم شخص ينظم قصائد لأخته وكانت سخيفة لكنها أثارت إعجاب السجناء وحين ألقيت عليهم قصيدة لي احتقروها. وعند خروجي من السجن أنهيت هذه القصيدة التي كانت عزيزة علي بسبب الاحتقار الذي قوبلت

به".

قرر سارتر أن جينيه لم يسرق لحيازة موضوع فحسب ولكن ليمنح نفسه عن طريقه الوجود الذي جرد منه. لقد كان سلوكه رداً على استلاب. ومع أهمي هذا الكتاب الذي خص تجربة جينيه أدبه وشخصيته. فقد أقر سارتر فيما بعد أن الكتاب كان نظرياً أكثر من اللازم. كان إعجاب سارتر بجانيه أنه الضحية التي عادت تكشف حقائق عن الجمهور البرجوازي الفرنسي وتلسعهم بسياط تتخذ شكل الكلمات. قال كرانستون عن عمل سارتر هذا:

المعيار الذي قاس به جينيه في النهاية لم يكن معياراً أدبياً بل سياسياً. فما أعجب سارتر بجينيه ليس شجاعته المحضة أو ثقته الجنونية أو قراره المحال بأن يكون، بل ما أعجبه هو أنه الرجل الذي استدار ليقوض المجتمع الذي رفضه(7).

❖وفي أعماله الروائية والقصصية يتبلور في أكثرها مفهوماً فلسفياً للحرية، يحدده من خلال كون الإنسان يحدد نوع إنسانيته حين يلقي بها في غمار العالم، فيتحدد تدريجياً موقفه من الحياة والناس أي يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه(8).

منطلق سارتر في عدم إقامة عالمه في الرواية على أسس تقليدية كونه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة، ولا حتى بماضيه إلا في حدود ضيقة جداً. فالإنسان متقلب، قادر على تجاوز ماضيه واختيار طريق جديد كل لحظة.

يقول (أنطون روكنتان) بطل رواية الغثيان: قبلاً، وحتى بعد أن تركتني آني بوقت طويل، كنت أفكر فيها. ولكنني الآن لا أفكر بأحد، ولا أهتم بإيجاد الكلمات. لا أحاول تثبيت شيء مما ينساب داخلي.. أدعها تنساب وتظل أفكاري مشوشة لأنها لا تجد كلمات ترتبط بها. إنها تحدد أشكالاً غامضة ممتعة ثم تغوص وأنساها فوراً(9).

يعود روكنتان من باريس إلى ميناء بوفيل ليرى البلدة غطتها النباتات والأعشاب يصاب بالدوار فيرى العيون تتكاثر على الوجوه والأشياء يصاب بالدوار وينتابه ذعر وهو يعري ببصيرته الحياة. في تلك اللحظة تنهار المفاهيم الاجتماعية والمدلولات المتعارف عليها، تنهار كل الحواجز التي أقامها الإنسان بين حقيقة الأشياء ونفسه ما بناه وما اكتشفه.. يرى ما لا يراه أولئك الذين لا يرون وجهاً آخر لباريس عندما تنام.

الغثيان تؤكد شيئاً واحداً، هو الحرية. ما تدل عليه وما تؤدي إليه.

الغثيان في هذه الرواية هو الزهد أو هو لون منه، وهو الحادثة الرئيسية في الرواية التي لا عقدة لها..

بعد سبع سنوات من الغثيان وتحديداً عام 1945 تصدر لسارتر ثلاثية دروب الحرية (سن الرشد، وقت التنفيذ، الحزن العميق). يتأخر الجزء الثالث عن الجزئين الأول والثاني أربع سنوات. وظل سارتر يعد بصدور الجزء الرابع..

على الرغم من أن الشخصيات الرئيسية في الأجزاء الثلاثة تتحدد بكل من أستاذ الفلسفة (ماثيو) ودانييل وبرونيه تظل الرواية بدون حدود نهائية.

والأشخاص الثلاثة في سلوكهم يمثلون صوراً للطرق المتعددة التي يحاول الناس فيها تحقيق حريتهم. فلا طريق واحدة للحرية.

تخوض هذه الشخصيات في مستنقعات عالم ما قبل الحرب العالمية الثانية. شبان وشابات يعيشون في باريس على أبواب الحرب الكبرى. مدرسون، طلاب بوهيميون فنانون وفنانات كباريهات.

فماثيو الذي ينشد الحرية ويرفض الزواج من عشيقته مارسيل يفكر في كل مشكلة ويحللها. يحترمه الآخرون ويهابونه ولا يستطيعون إخفاء رهبتهم في حضوره مع أنه يحضر اجتماعاتهم ويحيا حياة بوهيمية مثلهم.

يحيا ماثيو حرية زائفة وتؤرقه مسألة إجهاض عشيقته. لا يطيق المسؤولية وتتفهم مارسيل سعيه ذلك.. لم ينزعج ولم يستنكر ما يعرضه صديقه دانييل من أجل الزواج من مارسيل، فهو أيضاً يقيم علاقات مع أخرى. وحين يسعى من أجل إيجاد مال من أجل الإجهاض، لا يرى فيما فعله تلميذه بوريس شائناً بعد أن سرق له من إحدى العاملات في الكباريه مالاً أعطاه إياه.

يعود ماثيو إلى وحدته بعد أن رفضت مارسيل المال الذي أحضره من أجل إجهاضها، ستحتفظ بالطفل ودانييل سيتزوجها وسيقوم بواجباته الزوجية كاملة على الرغم من أنه يمارس الجنسية المثلية ولا يستطيع فكأكاً منها..

وفي وحدته يعيد ماثيو العبارة التي قالها له أخوه عندما رفض إقراضه المال: حقاً، حقاً لقد بلغت سن الرشد(10).

يقف ماثيو ودانييل على طرفي نقيض. فأحدهما تتسم حرية الاختيار لديه بالسلبية أما الآخر فتتخذ لديه شكلاً إيجابياً. أما الشخصية الثالثة (برونيه) فقد كان شيوعياً، وصمم على أن يرتبط بشيء ما، وأن يكف عن طريق الارتباط بالحزب الشيوعي وتأييد الجمهوريين الأسبان. فهو هنا يقف على طرفي نقيض مع برونيه المتمسك بحريته. أما ماثيو فينتظر عملاً مثالياً حراً يستطيع اختياره بمحض إرادته ويجعله عازفاً عن أية ارتباطات إنسانية (11).

تدور أحداث الجزء الثاني من دروب الحرية (وقف التنفيذ) على المسرح الأوروبي، فقد دخلت السياسة من أوسع الأبواب لتمارس تأثيراتها القوية على كل شخص... ماثيو مازال يبحث عن الحرية، إنه يشعر بالحيرة التي تعصف به.

زوجة أخيه (أوديت) تتحرش به، أوراق تجنيده يتبلغها، إنه يُدعى للخدمة العسكرية في وقت يقرر فيه التطوع للقتال مع الجمهوريين في إسبانيا لكنه تراجع عن ذلك... كان قد وقع في إغواء زوجة أخيه... يتخذ قراراً بالانتحار لكنه تراجع وهو يقول لنفسه ربما في مرة أخرى.

يصل ماثيو إلى اكتشاف أن ذعر الحرب الذي يمتد ليشمل رجالاً مذعورين لا حول لهم ولا قوة تجعله يلقي نظرة إلى الخلف ساخرة على محاولته اليائسة للوصول إلى الحرية.. تجربة الحرب امتصت منه حريته الظاهرة.. لم تكن الحرية مطلقة، كما كان يظن، بل كانت حرية الاختيار، دانييل يتحول إلى رجل مؤمن متدين ينشد الراحة في فكرة الله. وبرونيه مازال شيوعياً يحاول التخلص من نزعاته البرجوازية التي تلح

عليه.

فهل هذه الطرق التي اتبعها هؤلاء كانت تقودهم إلى الحرية؟ إن سارتر نفسه قال إن حرية ماثيو تجسيد للحرية المرعبة، لكنه سيجد حريته في الجزء الرابع، لكن هذا الجزء لم يصدر.

❖في المسرح: يرى دارسو سارتر إن أعماله المسرحية تنطلق من فكرة الوجود الإنساني لديه. فالإنسان يحقق وجوده وهو وجود في موقف. فجهوده الدرامية لم تتجه إلى نماذج مما كان الحال عليه عند موليير وراسين، وإنما قامت على تصوير الشخصيات في مواقف. أي أن الشخصية توجد وتتطور على مستوى ديناميكي. إنها شخصيات تخلقها طبيعة الموقف لا تقاليد المسرح(12).

فلا ندم ولا ضمير في الدراما السارترية.. حلت محلها أشياء من قبيل الحرية والمسؤولية والمواقف والاختيار. لنقرأ هذا لحوار من مسرحية الذباب:

أورست: إن كونك كله لا يكفي لكي يشعرني بالخطأ.. أنت ملك الآلهة يا جوبيتر، ملك الحجارة والنجوم وأمواج البحر. ولكنك لست ملك الإنسان.

جوبيتر: لست ملكاً عليك أنت أيها الحشرة الدنيئة الوقحة، فمن الذي خلقك إذن؟

أورست: أنت الذي خلقتني ولكن كان عليك ألا تخلقني حراً.

جوبيتر: وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست: قد يكون هذا صحيحاً، ولكن الحرية انقلبت ضدك، فلا أنت ولا أنا نستطيع أن نغير من ذلك شيئاً.

جوبيتر: وأخيراً، هذا هو العذر.

أورست: أنا لا أعتذر.

جوبيتر: وهل هذا صحيح؟ أتعرف أن هذه الحرية التي تدعي أنك عبد لها تكاد تكون اعتذاراً.

أورست: لست السيد ولا العبد... وإنما أنا الحرية.. ما أن خلقتني حتى خرجت عليك ولم يعد لك علي سلطان.

منذ العام 1943 توالت المسرحيات التي أصدرها سارتر من الذباب إلى جلسة سرية فالأيدي القذرة والشيطان والله. وموتى بلا قبور والبغي الفاضلة وفي عام 1960 صدرت له مسرحية سجناء التونا

❖استطاع سارتر أن يتحد المذهبيات الأيديولوجية في أيامه. فقد استطاع . كما يقول مطاع صفدي . أن يخلق حزبية جديدة فوق الأحزاب كلها وأوسع منها.

كانت وجوديته حركة جامعية وشارعية، لكنها ثقافة إلى درجة تمويل الفكرة إلى أسلوب حياة، ومبارحتها لمجرد الدلالة.

جعل سارتر عصره وجودياً خلال أواسط القرن العشرين. فقد أوقد مشعل الحرية وأعاد مسؤوليتها المطلقة إلى الفرد. وأنزل الفكر من صوامع الجامعات إلى حيوية الشارع والرصيف والمقهى ونوادي الثقافة. لقد أطلق روح التفكير الفلسفي في جسد أوروبا المنهك الخارج من أهوال أفظع حرب عالمية عرفتها البشرية (13).

كم من حرب خضناها . نحن العرب . أو فرضت علينا. فهلا استطعنا بعد أي منها أن نخرق ثقافة التسويغ ونصنع ثقافتنا القادرة على

الخروج من رهاب الخوف والخضوع وجمود النظريات؟

المراجع والاستشهادات:

(1) نهاد التكرلي: تطبيقات سارتر في ميدان النقد الأدبي ص 99. الفكر العربي المعاصر ع 13

(2) نهاد التكرلي: السابق ص 102

(3) مراد وهبة. أمير اسكندر. حسين عبد العزيز. ملف الطليعة ع شباط 1967. ص 133.

(4) نهاد التكرلي: تطبيقات سارتر في ميدان التحليل النفسي الوجودي ص 141 . الفكر العربي المعاصر ع 23.

(5) نهاد التكرلي: السابق ع 13. الفكر العربي المعاصر ص 104.

(6 و 7) ملف الطليعة السابق ص 132.

(8) سمير وهبي: المحاكمات في أدب سارتر ص 140. الفكر المعاصر آذار 1967

(9) أمين العيوطي: سارتر والرواية الوجودية ص 131. الفكر المعاصر آذار 1967

(10) ملف الطليعة ص 138

(11) أمين العيوطي السابق ص 132

(12) جلال العشري: مسرح المواقف عند سارتر. الصفحة 123. الفكر المعاصر آذار 1967

(13) مطاع صفدي: الذاكرة الوجودية والمستقبل الفلسفي . ص 135 . الفكر العربي المعاصر 114 / 115.

263

فؤاد كحل

أعطاني الشعر علاماتي الفارقة

حوار: حسن يحيى كرباج

يستقبل فؤاد كحل زائريه في "عزلته" بمزيد من الترحاب والاهتمام، مع ابتسامة هادئة طيبة دائمة.. أما هم فيجدون فيه إنساناً صقلته ثقافته ذات المخزونِ الزاخِر المتنوع. فصيرته بسيطاً متواضعاً عادياً جداً، لم تغره أضواء النجومية، أو تدر رأسه..

أما فؤاد كحل الشاعر، صاحب الدواوين التي تنوف على العشرين فهو الإبداع المستمر، والتجدد الدائم، واللغة ذات الدلالات والعلاقات النابعة من الأصالة والعمق، والمتوجهة نحو المستقبل، متخطية التقليد في الحياة والناس..

فنان حاذق، تمده قدرة ذهنية فائقة حين يلقي بألوانه وخطوطه على لوحاته، فتأخذ طريقها نحو الجذور وبواطن الأشياء، مخترقة الظواهر السطحية، لتخرج ـ أخيراً ـ عنيدة واعية، ولو مدماة، لكنها موحّده كاملة، تفيض إحساساً وانفعالاً ورؤى، دونما رقة مجانية، أو شكلية، أو زخرف سطحي..

❑ في البدء، هل يمكن أن تحدثنا عن طفولتك ومنابعك الشعرية؟

❑❑ البداية كانت في "سهوة بلاطة" وهي قرية تحيا على شفة بركان نائم حيث تشرق الشمس عليها فجأة وتغيب عنها بتباطؤ شديد وكأنها لا تريد أن تودعها، وحيث تعانق الندى والكروم والتعب والسنديان... وتطل على ذهب القمح في حوران كل صباح.. في هذا الوضع الاستثنائي من كائنات وبراكين وحجر وشجر وبشر ورياح وطقوس وفصول وبطولة تاريخية... كانت ولادة الأحاسيس الأولى مع مطلع الخمسينيات من القرن الماضي، حيث المعاناة الشديدة، والجمال الأخاذ، والطموحات الكبيرة لقلبٍ ووطن، وكان للطبيعة والعمل والأهل والدراسة.. الأثر الأكبر في تكوين الينابيع الأولى للأحاسيس الشعرية. ومع منتصف الستينات كان لا بد للقصيدة من أن تبدأ رحلتها مع ذلك الذي بدأ يدخل الفضاء الأوسع للوجود...

❑. لا بد من الشعر إذن.. لأنه لا غنى عنه في حياة البشرية. ماذا أعطاك الشعر؟ وكيف تراه؟ وما هو الشعر الجيد برأيك؟ وما الرديء؟

❑❑ كان لا بد من الشعر... لأنني أحسست أنه الرئة التي أتنفس منها، والزورق المفاجئ الذي سينقلني إلى العوالم السحرية الغامضة، ولهذا أحسست منذ البداية، أنني جزء من هذا العالم الذي بدأ يتكون دون إرادة على الإطلاق، بل أنه كان النصوج المرافق للنضوج الجسدي والمعرفي، حتى أن القصيدة كانت تشغلني كالمرأة تماماً لأن في الحالتين رحيلاً نحو عالم الغموض وسحر الموجود، والنهايتان ولادتان من نوع خاص على كل حال.

لقد أعطاني الشعر ذاتي.. كياني.. علاماتي الفارقة.. قيد نفْسي وأنفاسي... نعم هذا هو الشعر بالنسبة إليَّ، ولكنه دائماً يركض أمامي، يشير بإصبعه اللهبية، ويلعب أمامي على أمواج من رهبة وخوف وتألق وحلم وهو يرقص على كفّ عاصفةٍ لا تعرف التعب أو السكينة.. كي أبقى أحسّ برغبة الصعود ورغبة الإبحار ورغبة الكشف في غاباته الشاسعة الهائلة. وكم يصعب يا صديقي أن نحكم على الشعر الجيد! إننا نكتب ما نعتقده جيداً، ونسعى لتكوين الرائع... ولكن هيهات لجيلٍ أو شعبٍ أو ذوقٍ أن ينجز مقولته في الحكم على الفن بشكل عام!...

❑ يرى أدونيس أن "الحداثة بدأت بجبران، وتوّجت بمجلة شعر، والثانية هي استيعاب هذه المرحلة وإعطاؤها أفقاً" ما قولك؟؟ وكيف

مارست الحداثة في شعرك؟

❑❑ الحداثة.. الحداثة! ما هي الحداثة؟ كم يصعب تحديد هذا المفهوم! الحداثة لا تبدأ بشخص وتنتهي بمجلة، هي حالة نهر يتدفق عبر العصور في الروح البشرية، التي تتوهج بالحياة والحركة والتطور عبر تكثيف شديد للأزمنة كلها في لحظة إبداعية واحدة، وكم تهرب الحداثة ـ والقصيدة الحديثة تحديداً ـ من منظريها، وحاملي أختامها، إن الفيض الشعري المتألق حالة ربيع مفاجئ يتوهج في روح إبداعية لجماعةٍ ومكانٍ، في فضاءٍ استثنائي يؤهل لولادة الجميل في حالة تألق إنساني. والحداثة شيء مرافق للحياة، ولعلها أهم طفراتها، كما كان الوعي أكبر مكوناتها الأخيرة. لمجلة شعر أهمية ما، ولكنها مرحلية، حتى الحداثة التي رسمت معالمها مجلة شعر مرحلية، لأن مفهوم الحداثة آنذاك كان أكبر بكثير من الحركة الداخلية لتطور الروح الإبداعية الشعرية في الوطن العربي، أنا قلّما أتساءل عن مفهوم الحداثة لحظة الكتابة، تاركاً للروح توهجها كما تشاء، كما تفعل الأشجار تماماً، فالأزهار لا تلصق على الأغصان من الخارج... والحداثة زهرة متألقة لتاريخ مرّ وحاضر مشتعل وزمن سيأتي... لا شيء ينقذ الحداثة والقصيدة مثل التلقائية الواعية الصادقة المنسابة كينبوع ماء صخري...

❑ وما قولك في تعريف أدونيس للشعر، في بعض تعريفاته بأنه "سؤال يولد سؤالاً آخر"؟ وقول آخر: "إن الشاعر ينطلق في كتابة القصيدة من حالة غير منطقية وغير عقلية.."؟

❑❑ نعم الأسئلة والاحتمالات والإيحاءات والإشارات في موكب من غموض أخاذ ودلالات سحرية مدهشة هذا هو مناخ الشعر في كل العصور، ولا فرق بين الشعر الذي يولد سؤالاً يقودك إلى سؤالٍ جديد وبين لا منطقية الشعر، لأن أسئلة الشعر ليست أسئلة العلم والمعرفة، هي شيء من أسئلة الفلسفة الكبرى لهذا الوجود ولكن بطريقتها هي لا بطريقة الفكر المجرد، ولا منطقية الحالة الشعرية ليست غيبية مجرّدة من وعيها غير المقصود لذاتها، فالتعريفان يصحّان في الشعر.

❑ تعددت وجهات النظر حول الصلة بين الشعر والواقع. كيف تراها؟ وما قولك في هذا القول: "الشعر شعر.. فن. وإن وجد طريقه نحو المجتمع فهذا غير مقصود"؟

❑❑ الشعر حالة الروح الغامضة، التي لم تتحول بعد إلى وضوحها، في الفكر والعلم والفلسفة.. إلخ ولهذا سيبقى ضرورياً وسنبقى نحترق لنعرف سرّ ضرورته القصوى لنا، والتي ستستمر هذه الضرورة ما دامت الحياة تنبض في أرواحنا وغاباتنا وسماواتنا...، إن سؤال جان كوكتو أبدي ومن الخطأ البحث عن إجابة كي لا نقتل متعة البقاء في هذا الشوق الأخاذ لسحر الشعرية فينا، أما الخطاب الشعري للمعنى فهو من أحوال الشعر، لكن هذا المفهوم لا يحدد فارقاً بين الشعر واللاشعر على ما أظن لأننا لا نستطيع أن نحدد ما هي الشعرية أولاً، أما صلة الشعر بالواقع فهي كصلة الزهرة بالتربة... السماء بالأرض... الأغنية بالحنجرة... الروح بالجسد... الشهقة بالفجر... صلة حميمية وجدلية ولكنها على مسافة آمنة من هذا الواقع، أما الشعر فغايته ذاتهُ النابعة من

الحياة، والمتدفقة نحوها من جديد، الشعر لا يذهب إلى شيء أو أحد، إنه يكوّن ذاته الإبداعية التي لا تكتمل إلا من خلال الآخرين بداية وخاتمة، فالشاعر لا يعيش في كوكب آخر بعيداً عن الناس وهمومهم وقضاياهم، ولكن لـه طريقته في الكشف والتعبير...

❑ عندما نقرأ بعض القصائد الحديثة، نكاد ننسى وحدة موضوعها وننفصل عن تجربتها، لنستغرق في التفكير والتلذذ بالصور ذات الأعماق التي كثيراً ما تهطل على الأحاسيس هطلاً.. هل تعتقد أن حشد الصور الغريبة المدهشة، في القصيدة الواحدة، قد تصبح غاية في ذاتها، وبالتالي تعطل رفد القصيدة بالحياة؟

❑❑. ربما يكون الشعر بناءً موسيقياً للصور، ولهذا فهي ضرورية وأساسية، ولا أعتقد أن الصور غاية بحد ذاتها في القصيدة، فهي مقصودةٌ وغير مقصودةٍ في آن، ولهذا لها وظيفة خاصة كجمالية ذاتية، ووظيفة عامة كبنية في الموضوع العام للقصيدة، حيث تشكل الصور الموضوعية الكلية للقصيدة، ولا بد للصور أن تجعل القصيدة نابضة بالحياة وإلا سقطتْ قيمتها الجمالية، وكم من أمثلة في الشعر العربي على الصور التي تستخدم بشكل بارد، وليس فيها شيء من نبض القلب..

❑ هل ثمة رموز أبدعتها في شعرك لتعبر عن مراحل تطورك النفسي والفني؟ خليل حاوي، مثلاً، استعمل رموزاً عدة مثل العنقاء وتموز... للتعبير عن الانبعاث.

❑❑ لا يستطيع أحد ـ مهما حاول ـ أن ينفصل عن مجمل تراثه الروحي، لأن هذا التراث هو فضاءُ المورث البيولوجي، الذي يكوّننا قبل أن نهبط من أرحام أمهاتنا، ولهذا فالتراث العربي متمثل في كل شهقة لدي، ولكنني أرغب في أن أتمثل صداه وإيقاعه العام، لا أن أنقل أو اقتبس كما يفعل بعض الشعراء؛ وربما كان رمز الانبعاث الذي أتمثله على شكل نهوض هو الذي يأسرني كشاعر وقد لاحظ ذلك الناقد ماجد السامرائي وآخرون منذ زمن، معتبرين إياي أنني من الشعراء التموزيين ولعل هذا الخيط المتأصل لدى خليل حاوي ما يجذبني إليه...

❑ والأسطورة في الشعر، كيف ترى توظيفها؟ وما نصيب الشعر العربي حالياً من الجودة في هذا التوظيف، علماً أن عدداً من الشعراء قد أخفقوا في توظيفها؟

❑❑. تبقى الأسطورة في الشعر باعثاً مهماً، ولعلها ما زالت من مكونات القصيدة، لكن يبقى لكل شاعر طريقته في استلهامها وتوظيفها، أما نصيبها في الشعر الآن فاعتقد أنه لم يعد كما كان في شعر الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، على يد الرواد بدءاً من السياب مروراً بأدونيس وعبد الوهاب البياتي وعلي الجندي وعلي كنعان وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف ومحمود درويش وغيرهم الكثير الكثير.. لأن الحداثة الشعرية المتأخرة بدأت تبدع أسطورتها المقاومة الحية، في مجابهة أساطير القمع والإرهاب لهذه البصاطير المتحكمة بفضاء البشر...

❑ وما دمتُ قد جئتُ على ذكر الشاعر الكبير خليل حاوي.. لقد رثيته فيمن رثيت. فماذا يمثل لك شاعر الانبعاث والخصب؟

❑❑. خليل حاوي من أهم الشعراء الرواد، حيث جسّد شعره التقاء الأسطورة بالرؤيا.. الواقع بالخيال... وكان حلمه أكبر من إمكانية تحققه،

ولذلك كان انتحاره كشفاً لهزيمة عربية وطموح قومي، رآه ينهار دفعة واحدة، لذلك قلتُ له في بداية قصيدة "خليل حاوي"// إنها الأرض مذبوحة/ في دماك/ إنه الانهيار الكبير...!// وفي الانتحار الاختياري، يصعب أن نفرق بين الموت والولادة، بين الشجاعة والخوف، بين العقلانية والجنون..! حين ترى الدبابات الإسرائيلية على أبواب مدينتك ماذا يتبقى لك؟! نعم لقد كان شاعر الانبعاث، وجسد هذا يجعل دمه يسقي تراب روحه لينبعث شقائق نعمان ملتحماً بدم أدونيس، وكأنه يعيد الأسطورة ليس في شعره فقط بل في دمه...

❑ هل يمكن أن تشير إلى عدد من الشعراء المعاصرين العرب وبعض كتاب الرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبي ممن أعجبت بأشعارهم وكتاباتهم؟

❑❑ كم تصعب الإجابة على هذا السؤال! فالساحة العربية ممتلئة بالشعراء والروائيين والنقاد وكتاب القصة، وكم يصعب أن يحدد الواحد منا إعجابه في عجالة كهذي! فاعذرني عن ذكر الأسماء، لأن الذاكرة ستخون حتماً، والمساحة المتاحة هنا لا تتسع لذلك، لكن أقول لا يوجد بلد عربي واحد لا تجد فيه مبدعين مهمين، وخاصة فلسطين وسورية ولبنان والعراق ومصر والمغرب العربي... إن المبدعين الجادين، على كل الأصعدة، يتوزعون على خريطة الوطن العربي كالنجوم في سماء الليل، ويحيط بهم القمع والظلم من كل ناحية، كي تتكسر أحلامهم، وتتوقف مشاريعهم التي تتعارض وخطاب السلطات الدكتاتورية في الوطن العربي...

حبذا لو كان في السؤال تحديد لنوع من الإبداع، أو لمكانٍ ما، أو لجيلٍ ما... حيث تمكن الإحاطة بشيء ما عند ذاك...

❑ ما سر ديمومة أشعار المتنبي وأبي نواس برأيك؟ وهل يمكن للعملية الجمالية وحدها أن تقدم للشعر قدرة على البقاء؟ ثم هل ترى في قصائدك ما يؤكد أنها ستعيش طويلاً. ولماذا؟

❑❑. لكل شاعر سره الخاص بالديمومة، وما يحقق ديمومة شاعر قد يختلف عن شاعر آخر، إن الروح القلقة الكبيرة ذات الإيقاع الغنائي العظيم، والمقدرة الفذة على صياغتها بهذا الشكل المتماسك هو ما يعطي الديمومة لشعر المتنبي على ما أظن، أما لدى أبي نواس فأعتقد أن ديمومة أشعاره تتمثل في الروح الشفافة، وتألق الحياة اليومية، والحداثة في تناول الموضوعات الماتعة بأسلوب شعري رقيق ومدهش... أما العملية الجمالية فهي الضمان الأكبر لخلود النص الأدبي وخاصة الشعري، وكي يخلد النص لا بد من أن يعالج القضايا الخالدة . ولا أقول الكبيرة . فالوردة والقبلة والدمعة والبسمة والطفولة... إلخ قضايا خالدة، بفنية عالية مدهشة، فيها ربيع الابتكار، وعلى كل حال لا توجد فنية عالية دون أن تختزن روحاً كبيرة، أما في محاولاتي الشعرية، فتقدير ذلك يعود إلى القراء والزمن، كل قلب يحاول أن يكوّن قصيدة بحجم نبضات نوعه الإنساني، ولكن هل ينجح أم لا؟ هو لا يعرف ذلك بالتأكيد...

❑ إن التجربة الإنسانية واضحة في قصائدك، حتى القديمة، ولكنني لاحظت في قصيدتك الملحمية "قوس قزح" المنشورة في الموقف الأدبي عدد نيسان الماضي عودة إلى التجارب

الفردية والوطنية والقومية أو المزج بينها جميعاً، بما فيها الإنسانية، مع رفدها برصيد جمالي وإسقاطات ورموز، فظهرت أسماء بلدان وشعراء وقادة.. ذلك كله من خلال رحلة امرئ القيس إلى ملك الروم لاستقوائه على قومه الذين سلبوا ملكه وقتلوا أباه..

أرجو أن تحدثنا عن هذه التجربة المهمة وخلفياتها لما تتضمنه من صدى لأزماتنا العربية. وقد استمددت من التراث عناصر أسعفتك بالتعبير عن واقع زمننا الموبوء الذي تنعدم فيه الفاعلية.

❑❑ "قوس قزح" هي من التجارب الأخيرة التي كتبتها في الأعوام الأخيرة، وقد عملت عليها طويلاً، محاولاً أن أستلهم تجربة هذا الشاعر المدهش وأسقطها على الواقع المعاصر الذي يشبه تماماً تلك الأزمان الغابرة، وخاصة أن الملك الضليل عبر هذه الأرض وتنفس هواءها وشرب ماءها ثم دُفن فيها، هنا في جنوب سوريا، في "النمّاره" كما كشفت الرقم، لا كما ورد في الحكايات. والذي أثار البداية هو أنني كلما فتحت النافذة وأطللت على سهل حوران وتلال "المجيمر" وسماء فلسطين.. أحسست بعبور امرئ القيس وكأنه قوس قزح نصّب منذ 1500 سنة وما زال فوق هذه الأرض؛ هل هي قصيدة الروح التي تفيض على هذا المكان منذ ذلك التاريخ؟ ربما! إنني حاولت أن أتمثل هذا الفضاء الواسع لهذا المكان الضاج بالتاريخ والبطولة والعبقرية والطموح...، ولم أتقصد شيئاً، هكذا كانت، واكتشفت وأنا أعود إلى النص . ما رأيته أنت فيها، وما قد يراه آخرون، على كل حال يحلم الشاعر أن يكتب نصاً له طموح الملحمية، معبراً عن فسحة شاسعة من وجدانه، هل نجحتْ؟ لا أعرف...

❑ في بعض شعرك تحضر (القرية)، ومفردات لها خصوصيتها مثل "الثورة" أهذا من قبل إبراز خصوصية شعرك. أم ماذا؟

❑❑ أعتقد أن "القرية" تحضر في شعري كمكانٍ نفسي وجمالي، لأنها الطفولة والحلم... ثم المقر الأخير للجسد... إنها المكان الشعري الرامز للوطن والكون والحياة بشموليتها الواسعة، أما خصوصية بعض المفردات كالثورة والسنديان والجبل والقبّرة والكروم والبراكين والقرنفل... فأنا لا أتقصد ذلك ولكنها تتولد معي كنبضات قلبي...

❑ الكاتب، الروائي خاصة، لديه حلم يعذبه. وقد يضنيه. لذا لا بد من التخلص منه، حتى لو لجأ إلى خلق شخصيات قاسية غير أخلاقية مطلقاً..

أيمكن للشاعر أن يستبيح أية قيمة أو فضيلة كي يحقق حلمه في قصيدة يراها جديدة ومهمة؟

❑❑ بالطبع، الشعر أساساً حالة اختراق المألوف، والأخلاقيةُ الفنيّةُ تختلف أو قد تتقاطع مع المفهوم العام للجماعة، ولكن عليها أن تنجز مشروع جنونها الخاص بها، إن تحطيم الطوطم مطلب للقلوب الضاجة بالحياة، وهل هناك ما هو جدير بذلك أكثر من الشعر؟!

❑ قبل أيام عقد مؤتمر في بيروت حول "قصيدة النثر التي شغلت العرب حوالي نصف قرن لتصبح ابنة المستقبل "جاء هذا العنوان في جريدة الحياة، وقد شارك في المؤتمر عدد كبير من الشعراء والنقاد العرب. وقد اعتبر بعضهم قصيدة النثر العربية إحدى ظواهر مرحلة الحداثة وما بعدها في العالم العربي..

وأكد آخرون أنها لم تعد بحاجة إلى من يدافع عنها، فقد بسطت جناحيها على الشعر الجديد والراهن، وبرهنت أنها ابنة التحول الدائم

والقلق الدائم فارضة نفسها بجمالياتها الخاصة وشعرياتها الفريدة... إلخ. ماذا تقول في الشعر إذا تخلى عن إيقاعه؟

❑❑. مؤتمر للشعر! وهل الشعرية بحاجة للمؤتمرات لتبرّر وجودها؟

ثم هل هذا المؤتمر تفعيلٌ جديد من قبل الجامعة الأمريكية لخطاب مجلة "شعر" إن قصيدة النثر عمرها آلاف السنوات، منذ ملحمة "جلجامش" مروراً بالكتب المقدسة...، فهي موجودة بقوة التاريخ وليس بقوة الحداثة فحسب، ثم إن الشعر شعر بأي قالب جاء، المهم أن يحقق إيقاع حالته الخاصة، وأنا أفرّق بين الوزن والإيقاع معتبراً أن الوزن حالة من حالات الإيقاع العام للروح، المسألة ليست في شكل التعبير وإنما في المواهب والقلوب، ولهذا أعتبر كل قصيدة مشروع ذاتها بكل شيء؛ فبستان الشعر يتسع لكل أشجار الحياة الشعرية، ويزداد جمالاً كلما تنوعت هذه الأشجار..... الموسيقا ضرورة قصوى للشعر، ولكن كيف يتعامل معها الشاعر؟ فلكل شاعر ـ إذا كان جديراً بهذه التسمية ـ طريقته الخاصة، وكل كلام لا إيقاع له لا أستطيع أن أصنفه في خانة الشعر، فالقصيدة حالة تموسق الروح..

❑ من الثابت أنك اعتبرت الحرية موضوعك الأساس، ونظرت إليها كمعجزة لم تستطع الإنسانية بلوغها، وناجيتها كثيراً، ونددت بمغتصبيها، حتى أنك جعلت الشعر في بعض قصائدك معادلاً لها..ما مفهومك للحرية؟

❑❑ الحرية معادلة للحياة، لأن الحياة أساساً فعل حرية وانطلاق وتوسّع، وأعتقد أنها بالإضافة إلى الحب والطفولة أهم القضايا التي تشغلني، شاعراً وإنساناً، وهي ليست ذات أبعاد وحدود مكتملة تصل إليها البشرية أولاً، كي تتحوّل إلى معجزة لا تتحقق، فهي كالحب والوعي والموت والشعر.. يصعب أن تتحقق كاملة لأنها شيء من صميم الحياة التي لن تكتمل أبداً ما دام نهرها الكوني يتدفق عبر الوجود.

إن الحياة تتسع وحلم البشرية يكبر، والحرية بدورها تتسع وتكبر وتتطور، ولهذا نحن في نقطة ما من فضائها اللانهائي ولهذا سيظل حلم البشرية عاجزاً عن الإحاطة بكوكبها، ولأقل مهزوماً بشكل ما، أو أنها ستظل المعجزة التي يصعب تحققها ولعل البحث عنها أنبل ما يحمله البشر من طموح في هذا الوجود..

❑ عالم الحب ـ لا أدري إذا كان التعبير مناسباً ـ صورته أيضاً معادلاً للشعر، كلاهما صمام أمان في وجه الصعاب. وعندما يجف رواء الحياة.. عدد من قصائدك يؤكد ديمومة الحب، أو الحب الكوني... وهذه ميزة. وثمة ميزة أخرى، أشار إليها النقاد، وهي إقامتك للمرأة دوراً أعظم يتجاوز الوصال الجسدي، وهو اعترافك "بقدسية عطائها الذي يمنح الكون خصب المواسم..".
ألا حدثنا عن المرأة والحب..

❑❑ إنني أعتبر الحب هو القضية الكبرى في الوجود، وتخفتُ عنده كل القضايا الأخرى كالأحزاب والقوميات والأوطان والطوائف والأيديولوجيات... إلخ.

فالحب مسألة الوجود الإنساني برمته، والحياة ككل. ولهذا فهو معادل للقصيدة كالحرية والطفولة... ولعل خير ما يجسد هذا الحب هو

العلاقة بين الشاعر والمرأة حيث تمثل الخصب الكامل فهي عندي الأم الكبرى بالمفهوم الوجودي، ومن هنا لا يمثل الفعل الجسدي معها إلا الرامز المدهش، والمجاز المؤقت لحالة التواصل الكونية العظيمة... كل امرأة نجمة... كل امرأة نافذة تأخذك إلى كوكب فريد.. إنها دوماً . أماً وأختاً وحبيبة وابنةً . فوق خط الأنوثة أو الأمومة.... وهي المقهورة أبداً منذ أن هُجّرتْ عشتار عن هذه الأرض، ولذلك تطمح القصيدةُ أن تعيدها شعلة أو فراشة... وردة أو سماء... فيقف قلبها على قمة موازية لقلب الرجل كي يطيرا معاً في هذه الحياة الغامضة المدهشة..

إبراهيم نصر الله

الشعر اليوم شبيه بالرمل الملوّن

حوار: خليل شكري هياس

تمثل تجربة الشاعر والروائي إبراهيم نصر الله حالة متفردة في الإبداع الأدبي العربي، أشاد بأهميتها الغالبية من كبار الشعراء والنقاد العرب نحو صلاح فضل، علي جعفر العلاق، محمد صابر عبيد، والقائمة تطول لو أردنا إحصاء الأسماء. وإذا أردنا أن ننصف هذا المبدع، نقول:

إن تجربته الإبداعية بدأت تنطلق إلى فضاءات عالمية، وليس أدل على ذلك من الأمسيات التي أحياها في دول أجنبية آخرها في كولومبيا التي عاد منها مؤخراً، ومن المؤكد أن تنقله في هذه البلدان وتعايشه مع ثقافات يحتم عليه ـ كما يقول هو ـ "أن يكون في بؤرة الاقتراحات الفنية الإنسانية الجديدة، وليس مجرد كاتب قادم من العالم الثالث"

ولو أردت أن تختبر هذا القول فعلياً في نتاج نصر الله ستجد إنه مبدع شمولي تجد صدى شموليته في كل ما يكتب، ففي شعره مثلاً تجد تلاقحاً بين فنون إبداعية عديدة وكذلك الحال في رواياته. التقيته في داره أثناء زيارتي في الأردن للمشاركة في مؤتمر جرش وكان هذا الحوار الذي يطل على تجربته الإبداعية وشموليتها وآراءه في الشعر والسرد.

❑ ما رأيك بالمقولة التي تقول إن القارئ للأدب الفلسطيني.. واقع مسبقاً تحت تأثير أفق توقع مفاده أن الشاعر هو صوت الشعب..

❑❑ أتفق معك في أن هناك صورة مسبقة في هذا المجال، ولكنها باتت الآن، مقارنة بالسبعينات مثلاً، أقل حضوراً وسطوة، لكنها ستظل دائماً

موجودة لأن الحكاية الفلسطينية حكاية يومية ساخنة وماثلة باستمرار في ذهن المشاهد في كل مكان. ألمس ذلك في العالم العربي وألمسه في دول كثيرة أسافر إليها، ولذلك أرى الناس، وبخاصة في الغرب، أكثر دهشة حين يلمحون في القصائد والروايات بعداً آخر، أو أبعاداً إنسانية أخرى تمسهم وتمس أسئلة حياتهم الإنسانية، وأنها قضايا مشتركة يعيشها الفلسطيني ويعبر عنها وإذا به يعبر عنهم.

لكن الأدب الفلسطيني الآن، أكثر تنوعاً وفيه مناخات كثيرة، وحتى القضية بمفهومها السياسي باتت تحضر في إطار مغاير، إنساني وتفصيلي، حيث تراجعت الصفة الوطنية المباشرة لتحل مكانها الصفة الإنسانية، بمعنى أن الأدب الآن بات يؤنسن الوطني، بعد أن كان، ولمرحلة طويلة يحول الإنساني إلى وطني ذي بعد وحيد.

❑ في حوار أجراه معك مروان دراج.. تقول إنك لا تكتب عن خارج تحبه إلا بعد أن يغدو بطريقة أو بأخرى هو ذاتك الشاعرة.... وهذا بالطبع سيقودنا إلى القول إن ما تكتبه ـ شعراً كان أم نثراً ـ ينتمي بشكل أو بآخر إلى ذاتك الشاعرة؟

❑❑ في الأدب كما تعرف لا تستطيع أن تقوم بدور الكاميرا، فالكاميرا محايدة، ولذلك فإن ما يجعلك مختلفاً عنها ككاتب هو أنك تعيد بعث الحياة فيما تراه، سواء أكان ذلك وردة تذبل أو برعماً بدأ تفتحه، أو جثة ملقاة على الرصيف لا تعرف صاحبها، أي إنك غير محايد لأنك تكتب بلغتك ومشاعرك في آن، ولذا من الطبيعي أن أتفاعل بقوة مع ما أكتب عنه، وحين يتحقق ذلك أستطيع الكتابة، ولعل هذا في الشعر أكثر وضوحاً منه في الرواية، فالرواية تحتاج إلى مسافات فاصلة بينك وبين الأشخاص الذين تكتب عنهم، تحتاج إلى ديمقراطية من نوع مختلف، فعليك هنا أن تسمعهم، أن تتيح لهم المساحة كاملة ليروا أنفسهم في ضوء شرطهم، وإلا فإنك بذلك تلوي أعناق الشخصيات والأحداث. أعترف أن الأمر أيضاً لا يخلو من مكر إبداعي ما، لكنك لا تستطيع أن تعتبر رواية تكتبها عن مجرم مثلاً هي صورة شخصية تنتمي لذاتك، بما الأمر أشبه ما يكون هنا بالدّور الذي يلعبه الممثل، إذ عليه في تلك اللحظة أن يتفاعل مع الشخصية التي يؤديها حتى لتحسبه هي وتحسبها هو، لكنّه لا يخرج بعد العرض لارتكاب جريمة تالية.

❑ في ديوانك (بسم الأم والابن).. جئت بنموذج فريد وبنوع شعري خاص ينتمي إلى الأدب السيري،..

❑❑ ديوان مثل (بسم الأم والابن) قد يكون من الأعمال التي تكتب لمرة واحدة لا غير، إذ إنه بمثابة سيرة ذاتية لا يمكن أن تكتب مرتين، وهو بالنسبة لي يحمل ما يتخطى المفهوم التقني لتقديم نص بتقنية مختلفة فحسب، بل محاولة لإيجاد مساحة في الشعر لامرأة أميّة هي أمي لكي تقول ما لم تستطع قوله عن حياتها، كيف كانت تعبر ووالدي عن مشاعرهما الذاتية تجاه بعضهما بعضاً، وهي أمّي أيضاً، وكيف استطاعا تربية عشرة أبناء، وكيف ينظر الأبناء في هذه الدنيا إلى الأب باعتباره أبا فقط لا باعتباره رجلاً أيضاً، وإلى الأم باعتبارها أماً قط لا امرأة أيضاً.

في هذه المساحة انشغلت كثيراً، والديوان

محاولة لإعادة النظر في نظرتنا للوالدين ومشاغل قلبيهما وروحيهما وعقليهما أيضاً.

لكن هذا الشكل السيري كان قد خطا خطوات من قبل في (نعمان يسترد لونه) و(حوارية الغريب) و(الفتى النهر والجنرال) والحوار الأخير..) وغيرها وأخيراً بلغ مداه في (مرايا الملائكة).

❑ في كتاباتك كثيراً ما يمتزج السردي في الشعري ـ إذا كان النص شعراً والشعري في السردي ـ إذا كان النص نثراً ـ.. ما سر غرامك بهذا النوع من المصاهرة، وكيف تحافظ على التوازن الذي تفرضه طبيعة النص من حيث التصنيف الأجناسي؟

❑❑ الشعر الذي يكتب اليوم في عنق الزجاجة، لأن هذا الشعر عمل طوال العشرين سنة الماضية كي يكون داخل هذه الزجاجة، وفي أفضل حالاته غدا شبيهاً بالرمل الملون الذي لا تعبث به ريح ولا يطاله مطر؛ لذا، على ما تبقى من شعراء خارج هذا القبر الزجاجي أن يواصلوا الحرص على حياة القصيدة وأن يقدموا اقتراحات جديدة.

محمد صابر عبيد

بالنسبة لي كان السرد جزءاً من قصيدتي في وقت مبكر جداً، ومنذ أواسط السبعينات، وكان العمود الفقري في ديوان (نعمان يسترد لونه) و(الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق) وصولاً إلى (بسم الأم والابن) وقد كشفت الدراسة العميقة التي كتبها الشاعر الدكتور علي جعفر العلاق حول السرد في قصيدتي (الذئب) إن السرد يحتل أكثر من ثلاثة أرباع مساحة تجربتي الشعرية، وهي نتيجة كانت مفاجئة لي أيضاً، خاصة حين اكتشفت أن بعض الرباعيات تضمر سرداً كاملاً مثل:

الذي قتَلَكْ
في المساء ليحتلَّ صبحاً مكانَكْ
شابَ ولما يزلْ عاجزاً
أن يمتطي يا حبيبي حصانَكْ.

ويمكنني أن أضيف هنا، وقد أشرت لذلك في حوار سابق، أن ليس ثمة أكثر من كائن في داخلي، هناك كائن واحد، يشبه بحيرة صغيرة تصب فيها عدة أنهار، أو جداول. كأي إنسان آخر، وليس ثمة جدران بين ماء جدول جاء من الشرق وآخر من الجنوب. لكن حالات التعبير المختلفة تتقاطع، بل وتتحد أحياناً، فحين تكتب الرواية لا تستطيع أن تقصي حساسية لغة الشعر عن لغتها، أو سعي الشعر للتكثيف وجوهرة أحداثها، وكذلك الأمر في الشعر الذي يفيد كثيراً من طبيعة السرد والطريقة التي تبنى فيها ملامح الشخوص وتصاعد الأحداث، ومنذ (نعمان يسترد لونه) كما قلت، مروراً بـ (الحوار الأخير..)، حتى ديوان (مرايا الملائكة) هناك محاولة للإفادة من السرد وتوظيفه بما يخدم الشعر، وإن كان يحل هنا سرداً مختلفاً، فأنت لا تستطيع أن تقصي وعيك الجمالي والمعرفي وخبرتك الإنسانية سواء أكنت ترسم لوحة أو تصور أو تكتب قصيدة أو رواية أو حتى تتأمل مشهداً، أي مشهد في هذا الكون. فأنت كلك في آن دائماً، وغير ذلك فأنت دكتور جايكل ومستر هايد!!

لكن ورغم حضورك كلك في لحظة ما، لا يمكن أن تقوم بإقصاء وعيك العميق بالنوع الذي تكتبه، لأن وعيك هنا يحرص على هذا النوع

ويحاول أن يقدم اقتراحات فيه أيضاً، مستحضراً معارفك كلها. والقاعدة لدي، إذا كان ثمة قواعد في هذا المجال، فهي أن يستفيد النوع الإبداعي من الأنواع كلها ويبقى محافظاً على نوعه. لأنني لم أزل واحداً من الذين يفضلون أن يبقى النمر نمراً، دون أن تتدخل فيه هندسة الجينات لتقدم لي كائناً يشبه النمر، فيه بعض حصان، وبعض نسر، رغم احترامي الشديد للخيول وللنسور.

❑ في دراسة للدكتور محمد صابر عبيد في كتابه (شعرية طائر الضوء) يكتشف ميلك إلى مصاهرة الشعر مع كل الفنون أو أغلب الفنون.. ترى ما السر الكامن وراء هذا الغنى والعمق والشمول في شعرك؟

❑❑ ببساطة أقول: إن الأمر يكمن في المعايشة، فحين تعايش هذه الفنون، تتحول إلى ما يشبه التجارب التي نعيشها وتصب أخيراً في كتابتنا، حين تتقن مشاهدة السينما وتمارس فناً من الفنون سينعكس ذلك على أعمال بالتأكيد، ولذلك أعمل على توظيف معارفي كلها من أجل أن أقول ما أحسه وأعيشه وأكتبه بأفضل طريقة ممكنة، وفي أفضل شرط فني ممكن، ففي بعض السنوات أقدم أمسيات في دول العالم الغربي أكثر مما أقدم في العالم العربي، وهذا الأمر يعد امتحاناً قاسياً لكل كاتب ويفرض عليه أن يكون في بؤرة الاقتراحات الفنية الإنسانية الجديدة، وليس مجرد كاتب قادم من العالم الثالث، أحس بأنني أكون أكثر وفاء لقضيتي، أي قضية أعبر عنها، حين أعبر عنها بأفضل وأحدث صورة، وإذا ما أتيح لي أن أقدم اقتراحات في النوع الإبداعي فهذا أفضل وأفضل. ودائماً أقول إن القضايا الكبرى يلزمها مستويات فنية عالية للتعبير عنها. ولا أعني بذلك القضايا الوطنية فحسب.

❑ في ديوانك (نعمان يسترد لونه) بالرغم من الفاصل الذي تحاول أن تخلقه بين ذاتك الشاعرة وذات نعمان الكائن الشعري الباسط نفوذه في أرجاء النص عبر ضمير الغائب، إلا أن القارئ لا يحتاج إلى عناء كبير في كشف ملامح التشابه بينك وبين نعمان؟

❑❑ ربما يعود لطبيعة المكان الذي يتحرك فيه نعمان والمتقاطع مع خبرتي الفعلية، وكذلك الأمر إلى الظرف الإنساني المعاش، لكني لا أستطيع القول إن الديوان هو تعبير كامل عن ذاتي الشاعرة، رغم أن فيه الكثير منها، وحتى اسم هيفاء هو ا سم لـه حضوره الخاص في داخلي ولعل الديوان بمثابة تحية لهذه الفتاة التي شكلت جزءاً من تجربتي الإنسانية في الماضي.

❑ غالباً المبدع الفلسطيني متعدد المواهب لا يستقر على نوع إبداعي واحد، والأمثلة على ذلك كثيرة، خذ مثلاً جبرا إبراهيم جبرا محمد القيسي.. وأنت، ترى ما تفسير ذلك في رأيك؟

❑❑ الأمر ليس مقتصراً على الأدب الفلسطيني، فهناك نماذج عالمية رائعة مثل غونتر غراس، كزانتزاكي، وبوشكين قديماً، وفي العالم العربي هناك جبران خليل جبران.

أظن أن الأمر عائد لطبيعة الثقافة الشخصية والقدرات الشخصية، وقد يتفاوت الأمر بين كاتب وآخر، فغسان كنفاني كان صحفياً وروائيّاً وكاتب قصة وكاتب مسرح ورسّاماً، ولكن لا يعني ذلك أنه مبدع في كل هذه الحقول، لأن بعضها قد يكون أشبه بهواية، مثل الرسم، والآخر مهنة مثل

الصحافة، لكن العمود المركزي للتجربة لديه هي الرواية والقصة. والأمر بالنسبة لي، فالشعر والرواية هما الأساس، ويجيء التصوير في مرحلة تالية، في حين ليس الرسم سوى هواية أيضاً.

في دواوينك الشعرية لا نجد طلاسم تستدعي إيغالاً في التأويل والذهاب أبعد من حدود الفن،وتتجه أسلوبيتك في التعبير إلى ما يمكن أن ندعوه بالعفوية العميقة التي تخرج من سخونة التجربة على النحو الذي يثير المتلقي ويدهشه ويحقق لـه فتنة المغامرة القرائية، كيف تعاين هذه المسألة؟

. هناك أشياء نخطط لها مسبقاً وهناك أشياء لا نستطيع التخطيط لها، إذ نكتشف أحياناً أننا هكذا، فلا أحد يستطيع أن يجزم كيف تشكلت لغته مع أننا قد قرأنا في المدارس ذاتها والكتب ذاتها وعشنا الحياة ذاتها ولكنك تكتشف أن كاتبين توافرت لهما كل هذه الأمور لا يشبهان بعضهما. ربما الأخوة في البيت الواحد مثال جيد.

لكن العمق شيء آخر تماماً، ويعود إلى ثقافتك، التي قد تعمل فيما بعد على تعزيز عفويتك أو على إفسادها أيضاً، عليك ككاتب أن تؤمن بروحك وأن لا تحولها إلى شكل من أشكال (المودة أو الموضة) السائدة، وإذا لم تؤمن بخطك ووعي روحك وحاجاتها فإنك (تُعولَم) بحيث لا يبقى منك فيك شيء يشبهك.

وعلى المستوى الآخر فإنني أظن أن الكتابة وجدت لتحاول فك ألغاز العالم وليس لإيجاد أو خلق ألغاز جديدة بتحوّلها إلى لغز.

خاطرة

مملكة الشطرنج

لينا فيصل المفلح

في اللحظة التي يسقط فيها البيدق تسقط بقية الحجارة.. أي مملكة هذه وأين العيب فيها؟... هل هو في حركة البيدق؟... أو في تضامن الحجارة معه؟ أو العيب في اللاعبين الذين يحركون البيادق حسب أهوائهم وأمزجتهم؟ أو العيب في المتفرجين الذين بقوا متفرجين؟...

إذن ما ذنب تلك الحجارة سوى أنه أطلق عليها أسماء لا تستطيع حملها! حجارة صامتة صماء، لكنها تتحكم بكل المصائر وبيد لاعب واحد، تتجمع في شخصه قوى الشر جميعها. . تلك هي الحياة!

وعليك أن تختار أن تكون فيها اللاعب أو البيدق أو المتفرج.

قوى الشر الثلاثة مجتمعة... هدفها واحد.. أن تلعب بك... حتى ولو بحياتك نفسها.. أو أن تلعب وحدك فتكون مهزوماً في كلا الحالتين هل أنت مع؟ أو أنت ضد؟ وإن وضعت ذلك المقياس في نظرك فستخسر نفسك في النهاية...

وتستمر اللعبة... لا عب آخر لا فرق بيدق هو نفسه والمتفرجون أنفسهم... وأنت كما أنت... مملكة الصمت هي أنت... أنت البيدق.. أنت اللاعب... أنت المتفرج...

وفي كل مملكة هناك فارس بطل... يقود الحملات ويضع الخطط... قوي مقدام... يحمل صفات البطولة جميعها.

مع أن مملكتك تفتقد ذلك الفارس، فهي لا تكلف نفسها عناء البحث عنه. تنتظره فقط. والموت انتظار.

ولأن خطاه لا تتناسب مع خطوات اللعبة، تبعده سريعاً، ويتحرك على هواه. فارسك قد يخطئ في هذه اللعبة ويتعدى برأيهم الخطوط الحمراء. والسوداء على رقعة الشطرنج. فارسك ربما ينتمي إلى "تنظيم القاعدة" أقصد "لعبة الطاولة" لكن محال أن ينتمي إلى رقعة الشطرنج. فارسك سيحاصر وتطبق عليه "القرارات الرقمية" فارسك الذي تنتظره، رحل قبل أن يعود. ترك رمحه وسيفه وحصانه، وقص لحيته. وهل كنت تنتظر فارساً بلا حصان؟!

عدت الآن من جديد.. وحدك... والبيدق على غير عادته بين أصابعك يرتجف خوفاً من حركة مفاجئة... بل ربما أصابعك ترتجف

هل اخترت البيدق الصحيح؟!... ومتى أصبحت لاعباً؟!!! هل فككت اللجام عن لسانك، لتجد أمامك ألف وألف لجام لجمت؟

هل انتصرت الآن، أو الشوط في بدايته؟... وأنت الآن في انتصار نهاية الشوط، ليعلن اللاعب الآخر فوزه. لديك خطة مدروسة تقر فيها بالهزيمة، لتبقى بعيداً عن أنظارهم كي لا يستشعروا قوتك وتتم تصفيتك، وتسمى عندها بطلاً؟

إن جاهرت أو صمت، وأنت لهم خطر محدق. فجاهروكن بطلاً في نظر نفسك، واكسر حجارة الشطرنج. ولكن أبق بيدقك في يدك، بين أصابعك، فربما تستطيع القيام بحركة أخيرة تعلن فيها فوزك.

* * *

280

الكاتبة العربية في.. المشهد القصصي

نبيل سليمان

من تونس والمغرب وفلسطين والإمارات العربية المتحدة، تأتي المجموعات القصصية الخمس التي تسعى هذه القراءة لها إلى إضاءة تجربة خمس من الكاتبات، مما لعله يضيء المشهد القصصي بعامة، ومساهمة الكاتبة في هذا المشهد بخاصة، كما لعله يصل ما يتقطع من هذا المشهد بفعل معوقات انتشار الكتاب العربي.

1 ـ فاطمة الكعبي: مواء امرأة (الإمارات العربية المتحدة)

فستان الزفاف الأبيض مرميّ في ركن من أركان الغرفة التي لا تشبه غرفة العروس ـ قبل هذه الليلة ـ في شيء سرير الزفاف الكبير أيضاً لا يشبه السرير الصغير الذي كان للعروس في غرفتها الصغيرة قبل هذه الليلة. والعروس الآن تتقرى غريته: مشجب عليه دشداشة بيضاء لرجل، عطور رجالية على طاولة صغيرة، رجل على صدره وكتفيه نثار من عشب، والعروس ليس في ذاكرة طفولتها ولا في ذاكرة صباها رجل بهذه الملامح، فهي لا تعرفه من قبل، ولا يتعدى وجوده في حياتها ساعات؛ أفلا يحق لها إذن أن تتساءل: من هو هذا الرجل؟

إنه "مجرد تساؤل "يعنونُ واحدةً من قصص فاطمة الكعبي في مجموعة (مواء امرأة). لكن هذا التساؤل محرك أساس لقصص المجموعة، بما يبطنه أو يتعلق به من شأن المراة عروساً أو ابنة أو أختاً أو أرملة أو زوجة أو معلمة أو عانساً أو خانعة أو

متمردة. وبعبارة أخرى: إنه التساؤل الذي يحرك القصص بما يبطنه أو يفضي به من شأن الأنوثة والذكورة في المؤسسة الزوجية أو في المجتمع الذكوري.

هي ذي العروس أيضاً في قصة (رغبة) وقد بارك القس زواجها من العريس الذي لبثت تنتظر قبلته، والمحتفون يحفزوه، لكن الرجل متوتر، فتبادر العروس "من سيملكني هذا المساء"، وإذا به يرتدّ: "أنا متعب هذه الليلة". أفلا يحق لها إذن أن تجذب كل رجل يمد يده إليها مهنئاً وتقبله بعمق، غير عابئة بالعريس المتوتر المتعب؟

قبل الانتقال إلى قصة أخرى، قد يكون من الملحّ أن يشار إلى أن الملكية والامتلاك ستترجّعان بعد قصة (رغبة) في سواها في صيغ شتى. (مملكتي، ملكي، ملكة..) تعبيراً عن الحب اختياراً أو عن الزواج قسراً. فهل يعني ذلك أن ساردة القصص ـ بضميري المتكلم والمخاطب بخاصة ـ أو بطلتها، مسكونة بالمفهوم الذكوري الذي يجعل الأنثى ملك الذكر، مهما بدت متمردة أو مملوكة مضطهدة؟

في القصة الأولى (رجل) تلبي العازبة العانس نداء الحبيب المتزوج مخلفة صراخ أبيها المقعد ووعيده بالقتل إن خرجت. لكنها تخرج غير عابئة أيضاً بصورة أمها الماثلة على الحائط بوهن، ولا برائحة الحناء تفوح من غرفة الأم المغلقة. أما الشقيق فالعروس تشتري سكوته بما يستنزف من هدوئها وأموالها. وإذْ تخلو الغرفة بالعاشقة ومعشوقها، تتوقد الكلمات مرة وترهف مرة تعبيراً دقيقاً عن مشاعر المرأة: فلمسة يد الحبيب تكنس خوفها وتنظم فوضى خطواتها، وهي تفسح له هواءاً خالياً من نظراته، وتتمنى أن تتسرب إلى قلبه لتطرد رائحة زوجته وأولاده فيكون لها وحدها. وحين باتت المسافة بينهما تحسب بالأنفاس قررت أن تضع حداً للجذب الذي يزحف على شبابها. لكن أصابعها تصطدم بجسد امرأة خشن ذهبي يحيط بالبنصر الأيسر للرجل، فتتراجع مذهولة، وتتماهى صورة الرجل بجسد المرأة الأخرى بينما تتضخم الحلقة الصفراء لتحتويهما معاً، فيخلع الرجل خاتمه، لكن العاشقة لا تسمع ارتطام الخاتم بالرخام إلا عندما تسحب عباءتها وتخرج "تاركة باب الغرفة مشرعاً على رجل لا أعرف لماذا كان يصيح باسمي".

تظهر العانس من جديد في القصة التي حملت المجموعة عنوانها (مواء امرأة). لكنها هذه المرة من كانت معلمة مثالية محبوبة ومهابة، ينخر الملل روحها ويسرّب شبابها ـ كما تعبّر باللغة المميزة لأغلب القصص ـ وتلبي نداء الحبيب الذي أصرّ على أن الحب هو الورقة الشرعية الوحيدة التي يملكانها. فإذا بها حامل، وهي التي طالما قالت: "لا، فخورة بمملكتي التي لم يفتحها رجل، اتباهى بها والنظرات تتقمص هذا الجمال الذي لم يعلن استسلامه لذكر".

ترصد القّصة زيارة العاشقة للطبيبة، وتزاوج بين جسّ الطبيبة لجسدها وبين جسّ الرجل وما كان، ونقرأ: "وحدها الآن تملك حق التسكع بيديها على ممالكي بدعوى أنها فحوصات طبية لا بد منها.

ألست أنا من أتيت بقدميّ إليها، كما فعلت ذات يوم عندما ذهبت إليه؟". وعبر ذلك تقارن بين أخيها الذي صرح برغبته في الزواج عندما نال البكالوريا، وهبّ الجميع مباركين تصريحه، فهمّت بإعلان رغبتها في رجل يشاركها حياته، لكن لسانها انعقد. وقد سبقت

الساردة في قصة (رجل) إلى تعرية الأسرة في قولها: "لا أبالي بأبي الذي لم يهتم بي يوماً، وأمي لم أعرفها إلا صورة في برواز.. إخوتي؟ أشباح ملائكة أو ربما شياطين لا يجمعني بهم إلا خشب المائدة". على أن ذلك يظل أهون منه في قصة (القتلة) حيث تخاطب الأرملة زوجها بعد سنين من موته: "هل ستدرك وأنت في قبرك أي امرأة هشة كغيمة قتلت، في سجن باتساع بشاعتك؟!. إنه ثاني رجل تكرهه، أما الأول فهو شقيقها الذي ضبطته مع الخادمة، فوشت به، فعاقبها بتزويجها من عاقر موصياً إياه: لا تستقيم المرأة لك إلا إذا كسرت كل يوم ضلعاً من أضلاعها. وستكتشف المرأة بعد حين عقم زوجها فتعاقبه بالتجاهل لوجوده ولرجولته، ولا تغسله ميتاً، وتخاطبه بعد موته: "أنت قتلتني مرتين" كما تخاطب أخاها الذي يمنعها من الزواج بعد ترملها: "أنت قتلت أبنائي قبل أن يولدوا". وسوف تقدم قصة (من قتل الحلم) قاتلاً آخر.

فالمرأة هنا تحلم بالحبيب منذ المراهقة حتى زوجوها من كهل، فقاومت ثم خضعت. وظل رجل الحلم يظهر في أحلامها معللاً ذلك بقوله: "أنت بحاجة إليّ لأنك ضيعت كل أحلامك، وجئت تبحثين عنها في صورتي وشخصي". وقد حاولت هذه التي شاخت في الخامسة والعشرين أن تطرد رجل الحلم الذي يعنفّها على ما رضيت به. ويدخل الزوج مرة فيرى رجل الحلم معها يملأ اللوحة التي توسدتها ورقة عليها بورتريه لشاب مليح، فيبصق الزوج على اللوحة ويسحقها، والمرأة صاغرة.

هذا الانكسار والخضوع يسم نساء قصص مجموعة فاطمة الكعبي. ويأتي ذلك هيناً في قصة (لوحة زيتية) حيث يأسر المرأة الفارس في واحدة من لوحات معرض فني، فتخاطبه" أخيراً سأمتلكك أيها الرائع. ستكون ملكي أنا". لكن الرسام يرفض بيع اللوحة. أما في قصة (نبوءة) فالجارة تتنبأ للأم: "سيكون لابنتك قدم السبق في إزهاق جبروت الرجل، ستكون كل نساء العالم مدينات لها بالفضل".

وتبدو للطفلة الساردة كلمات (إزهاق ـ جبروت ـ رجل) غيلاناً أو أبالسة. لكن الطفلة تغدو امرأة وزوجة وأما تسرد ما تقدم على الساردة التي تحلم بأن تكون شيئاً "يحطم كل العادات السخيفة، يتجاوز كل صرخات الرجولة القاتلة للحلم، أريد أن أري الرجل حقيقة نفسه، وأن أوقظ أمامه جبروت المرأة الذي لا يندحر بصرخة جوفاء منه". وحين تنتهي المرأة من سرد حكايتها منذ الطفولة إلى الزواج والأمومة، تتنبأ للساردة بما تنبأت به الجارة لها، ثم تنادي أبناءها تاركة صدى ضحكتها الهازئة يعتصر الساردة بوحشية.

يتوالى هذا الانكسار والخضوع في قصتي (امرأتان) و(الموءودة)، ولكن شخصية الأب هي ما تتمحور عليه القصتان، حيث يبدو في الأولى في هيئة القامع الذي يحرم ابنته من المدرسة، ومن الرسم، ثم يزوجها من رجل له مثل مقلتيه ووجهه. أما في القصة الثانية فستكون المرأة مدلّلة أبيها، لكنه يئدها بعد ما تتعرض للاغتصاب.

إنها مكابدة الأنوثة في عالم الذكورة، سيجنح بها الفن في قصتي (ورقة وخاتم) و(نجمة الأربعاء) فتلتبسان بالخاطرة، بينما يتقطر الفن في القصص الأخرى لغة وبناء.. ونداءً من أجل أنوثة حرة، بها فقط تكون الذكورة حرة.

2 ـ منيرة الزرقي: رائحة العنبر (تونس)

يتقلب المتابع للأصوات الأدبية الجديدة بين شكوى هذه الأصوات من تجاهل السابقين أو وصايتهم أو استعلائهم، وبين رواج المجاملة أو التربيت على الكتف أو دعوى الأخذ باليد أو التحامل، كذلك استعلاء بعض تلك الأصوات أو عجلتها أو نرجسيتها أو صممها.. ولعل ذلك كان بعض ما دفع الروائي والناقد التونسي صلاح الدين بوجاه إلى أن يقول في تقديمه لباكورة منيرة الزرقي القصصية (رائحة العنبر) إن تقاليد النشر والتقبل في بلادنا: "غالباً ما تهيئ للكتاب الأول غير ما تهيئ لسواه،

حتى لكأنه شاهد حضور لصاحبه داخلاً للساحة الثقافية، حتى لكأنه جامع لسماته وخصائصه التي تميزه، حتى لكأنه الواجهة التي يكون بها الكاتب ونصه الأول.. بل وفي أحايين كثيرة بها يكون الكاتب ونصه الأول ونصوصه الموالية". وقد كان نصيب مجموعة (رائحة العنبر) من ذلك أن رأى المقدم مكمن القوة فيها: تعدد الأشكال والألوان والبنى السردية، أي ـ كما بيّن بوجاه في موقع سابق من مقدمته ـ عدم التقيد بجنس أدبي بعينه، فمجموعة منيرة الزرقي "وسط بين الخاطرة والحكاية والقصة القصيرة والفصل من السيرة الذاتية".

ها هنا أختلف مع بوجاه حول ما ينظم ما عدد، فيما جنسته الكاتبة بقصص. وإذا كان تجنيس الكاتب أو الكاتبة للنص ليس فيصلاً، فالمروق على الجنس الأدبي، والمغامرة الإبداعية في تجريب الخروج منه، لا يبرر ضفر خاطرة أو حكاية أو فصلاً من سيره ذاتية، مع القصة، إلا في بعض ما قدم الرواد منذ عشرات السنين، عندما لم تكن تخوم التجنيس واضحة، ولم يكن التجريب قد ناوش قدسيتها، أما قصص منيرة الزرقي فلا تبدو مهجوسة بالتجريب خارج ما استقر عليه شأن القصة القصيرة العربية الحداثية. والقصة الوحيدة الموسومة بـ (قصيرة جداً) هي الوحيدة التي تجنح إلى الخاطرة، مرجّعة العلة الحاكمة في أغلب ما ترسل الأصوات الجديدة من (ق. ق. ج) كما راجت التسمية المختصرة في سورية، بكل جدية وبكل سخرية. ولئن كانت قصة (المرافئ بعيدة) مثلا تبدو ملخصاً لسيرة فوزي منذ نشأته إلى علاقته بنصيرة إلى باريس إلى سرده لذلك على وداد المغرمة باكتشاف عوالم جديدة..

فهذه القصة ترّجع شكوى ضعف (اللعب) الشائعة، فبدون البراعة في (اللعب) في البناء أو اللقطة أو اللغة أو كل ذلك وسواه، لا يستوي عود القصة، وهذا ما يظهر حين يظهر في بعض القصص التي اعتمدت سيرة شخصية ما، مثل (حوارية)، أو في خواتيم بعض القصص، مثل القصة التي حملت المجموعة عنوانها، ومثل قصة (نوتة)، أو في مطالع بعض القصص، مثل المبالغة التي تبدأ بها قصة (مزاريب) والدلالة الصارخة التي ترميها قصة (خيبة) منذ الجملة الأولى، ولعل هاتين القصتين لو ابتدأتا بالفقرة التالية في كل منهما، لكان أمرهما أفضل بكثير.

بتنقية المجموعة من ذلك، تبدو قصصها الأخرى ـ كما وصفها صلاح الدين بوجاه بحق ـ تقاطعاً للشعري مع إيقاع العصر المتهدج الملتبس بإيقاع السرد، كما تبدو "تتألف حيناً وتتدافع حيناً، لكنها تقول نفسها في حالاتها جميعاً". فمنذ القصة الأولى (رائحة العنبر) يلفت التدقيق في التفاصيل وضفرها بلمسة تلوح ببساطتها، مخفية سرها، ما بين يقظة من تروي، وتحرش امرأة بها مومئة إلى حبات العنبر

المرشوشة على صدرها وذراعها: الشامات، فهل هذا هو إذن سر الرائحة، أم هو سؤال من تروي لأحمد، وقد ملت من غزله: "ألا تتقن شيئاً آ خر غير التغزل بي؟ ألا ترى تفاصيل جسدي؟ لماذا لا تحاول الغوص في أكواني المدهشة؟. وتمضي الأسئلة إلى كسر حدود ا للغة وإعادة صياغة المعاني، ليقرأ الحبيب حبيبته بوضوح، فيضوع العنبر الذي سيغدو في القصص المتألقة الأخرى حساسيّة الأنثى وخاصيتها.

تلك هي سامية في قصة (ذات لحظة) "جثة عارية لا يواري سوءتها تراب، جثة عفنة تكتسح رائحتها الآفاق" لأن المرأة هنا ـ وهي غالباً شابة في قصص الزرقي ـ مدفوعة إلى الطبيب بصدمة من أدار لها الظهر بعدما وهبته عذرتها، وبالخطيب الذي يصدح: "أنا أريد فتاة نقية، صفحة بيضاء أخط عليها الحروف الأولى". لكن المرأة تغادر عيادة الطبيب بلا رتق، لأنها "أرادت أن تكون ذاتها.. ذاتها دون رتوش".

وتلك هي قصة (أطواق)، ترسم عنق امرأة تحضر مؤتمراً في مدريد، وترفض مراقصة من يدعوها، وفاءً لزوجها، حتى إذا عادت إلى بيتها ملأ المكان عطر غريب ودخيل. ومثل هذا الطوق هو طوق المهاجر التونسي الذي امتصت فتوته امرأة، أو طوق ذلك الشاعر الذي تمنت المرأة أن تكون جريدته المفضلة، والقهوة التي تهديه قبلة الصباح، فإذا بهذا الذي سكنها يوماً كالأوجاع المزمنة، يغتال ما كان: "إنه أمامها الآن. رجل ناضج يجلس بهدوء. تمثال لا روح فيه. أيكون هذا هو الذي أشعل الحرائق في مدنها الجليدية؟" وتنوع قصة (إبرة تثقب ذاكرتي) على هذا اللحن، حيث الساردة التي يغار كل الذين عبروا في حياتها من عشقها للكتابة، تستذكر عهدها مع أحمد، ويصعب عليها أن تصدق أنه من الرجال الذين "يهملون قصص الحب الجميلة مثلما يلقون مروحة صينية خففت عنهم حرارة الصيف". فهذا الذي كان حلماً أشعل أضواءها، وجعلها امرأة جديدة، استحال مقصلة تطالب برأسها، وها هو يهتف داعياً إلى العودة، ولكن كم من الأقنعة تحتاج هي كي تخفي هذا الخدش العميق؟

تبلغ قصص الحب ذروتها في قصة (نضال) التي جمعت هذه اللبنانية التي حملت القصة اسمها، مع ذلك الطالب التونسي في غربة باريس وتيه ضباب أوروبا. أما قصة (طقوس العشق) فلعلها جاءت قصيدة عشق لامرأة تتطوح من طقس إلى طقس: النشوة ـ التجلي ـ الشوق ـ الحيرة ـ الجنون ـ الذكرى. ومن اللافت أن القصص التي تقدم شخصيات أخرى، لا تبلغ مبلغ القصص السابقة، ما عدا القصة الأخيرة (العمامة). فالمغنية التي تخيب العاصمة حلمها (قصة الكأس) واللقيطة فاطمة التي تنتحر لأنها تظل بلا نسب (قصة فا..)، ينال من حضورهما ما يبدو أنه مسافة عن الذات، لكأن التألق يقترن بالذات في قصص منيرة الزرقي، وهو ما ترجحه قصة موت الأب (أطياف الموت) وقصص العهد الجامعي (عتمة ـ ليل..) والصبوة في قصة (نوتة) التي اتقد فيها المجاز (وسادة بلون قوس قزح ـ جراب دمع..) كما اتقد في قصة (طيف أخضر) ومنها (عيناه شجيرتا نعنع) وعلى النقيض من الفظاظة التقليدية في قصص أخرى، كالقول (أمتطي فرس الذكرى) أو (يوغل بي حصان الفكر).

ولئن كان اجتماع ذلك في لغة القصص يذكر بما سبق من التباين بين ضعف (اللعب) ووفرته، أو يذكر

بما سبق من (تنقية المجموعة) فالأهم هو عنبر الأنثى الذي يتضوع من أغلب قصص منيرة الزرقي: وإذا بحنان أمام الفنان الذي عشقت، وهو يقف على حدود الخط الرفيع بين الصداقة والحب، رجلاً سكن الغياب، وملّ من فينا، وتاق إلى الصحراء (قصة اللوحة الأخيرة)، وإذا بطيف يتخايل لهذا المتنقل في استنبول من مطعم الميلاديز إلى متحف السرايا إلى النزل إلى المكتبة، حتى يستقر الطيف على غلاف كتاب (قصة العمامة). ولا فرق إذن في حساسية الأنثى وخاصيتها، عندما ينتظم اللعب، بين قصة عن رجل وقصة عن امرأة، بين فضاء استنبول أو باريس أو مدريد، وفضاء تونس أو طبرقة . لا فرق بين ساعية إلى العمل، يقايضها ذلك الكهل بالعلاقة لقاء تدبير العمل (قصة خيبة) وبين الصحافية التي تجري حواراً مع كاتب يئس من الكتابة (قصة حوارية) أو الطالبة الجامعية التي تلتقي أستاذها الذي يئس من التدريس. ففي نفحات الأسى بخاصة، وفي فورة (اللعب) حد الانتظام بعامة، تتطامن في مجموعة (رائحة العنبر) قصص، لتبقى القصص التي تلوح بها منيرة الزرقي، ليس فقط كشاهد على الدخول المتميز إلى الساحة الثقافية، بل على وعد هذا الدخول.

3 ـ آمال مختار: لا تعشقي هذا الرجل (تونس)

تتقاذف نساء قصص آمال مختار مجموعتها (لا تعشقي هذا الرجل) في فضاء معلول. ويبدأ ذلك في القصة الأولى (السيدة الحزينة) التي تتثنى فيها الساردة الكاتبة في سفرها إلى بغداد للمشاركة في مهرجان أدبي، وهي التي يخشى الناس النظر في عينيها، لغياب لونهما وما يشي به ذلك من بلاهة في شخصيتها.

في الطائرة فوق السحاب حيث «منطقة الانتماء» و«اللاهوية الجغرافية سوى هوية الأنوثة» تطلع المرأة / القرين التي ستقضّ سفر الساردة، إذ ستحضر إلى غرفتها في الفندق لتتهجد بالجملة الملغزة «إنه وثني الذي أقيم له الصلاة» ثم تخرج يلفها شعرها في كفن من السواد. وبينما تفتقد الساردة تلك المرأة في حقل استقبال ضيوف المهرجان، تفاجئها في مسرح بابل الأثري في إهاب الراقصة التي يلفها كفن السواد وترتل بقصيدة كأنما تخاطب الساردة: «يا أيتها الساحرة / لا تخطفي حبيبي». وحين تعود الساردة إلى الفندق ستجد القصيدة في ورقة عند الباب. وحين تزور مقام الولي سيدي عبد القادر الجيلاني تظهر تلك المرأة في إهاب ملازمة للمقام تتلحف بالسواد. وهنا تلتقي الساردة مصادفة بتونسي ينطبع عسل عينيه في عينيها، لترى ـ أخيراً ـ المرأة الملتحفة بالسواد تسير إلى جانب رجل لا لون لعينيه، فإذا بالسؤال يلح على القراءة لتتبين علّة الساردة في الرجل، وتخلّق السيدة الحزينة/ القرين من هذه الساردة، وهذا ما سيتجدد في قصة (المجنونة) وفي قصة (امرأة الحقيقة).

في (المجنونة) تعود الساردة إلى القرية بعد هجران، وتنثال صور الطفولة والعمل في الصحافة، لتستفيق على أن كل شيء تغير في القرية، وعلى أن لا شيء تغير أيضاً. ولئن كان الاعتداء على ابن العم الذي حوّل دكان والده إلى مغازة (حداثية) سيصير الحدث المركزي في زيارة الساردة إلى قريتها، فإن المرأة / القرين ستتخلق في أكوام الكتب ويقال أنها مجنونة. وقد أعلنت الساردة جهاراً أنا تلك المرأة / القرين تشبهها وإن بدت منفوشة الشعر ومتورمة

العينين، متهدلة الملامح وممزقة الثياب، وتمسك كتاباً بيديها.

أما في قصة (امراة الحقيبة) فتسرد فوزية الجبالي المطلقة التي كانت مدرّسة وصارت تاجرة، أنها صممت حقيبة السفر بنفسها وأشرفت على صنعها. وفي عبورها في روما باتجاه أبو ظبي تكتشف أن في حقيبتها نسخاً من مجموعة الشاعر التونسي مالك العبدلي، والحقيبة أبدلت إذن، ولكن «هل يعقل أن تفكر امرأة ما في مكان ما بصنع حقيبة مثل حقيبتي؟».

في بحثها عن صاحبة الحقيبة البديل تصل السادرة إلى الشاعر الذي يلاقيها بالأحضان هاتفاً باسمها، ليذهب الفصام بفوزية الجبالي أبعد مما كان مع السيدة الحزينة أو مع المجنونة. وفي قصة (امراة الحقيبة) تشتغل الكوبسة كما في قصص أخرى. ففوزية ترى في نومها أن ابنتها تستنجد بها من الداء الذي أصاب المدينة، وترى مطلّقها في منزلها وقد قطع إلى أشلاء.

وفي قصة (السرير) تسرد المدرّسة ذكرياتها مع سريرها منذ طفولتها، واصطحابها له إلى ا لمنزل الزوجي الذي سرعان ما يتقوض بنقض العريس لعهده مع العريس على الانقطاع عن الكحول. فها هو يتأخر في العودة إلى البيت، وصوت يطلع من السرير مقرّعاً العروس التي أهملته، ثم يطلع رجل بوجه سرير يحضنها ويتحسس جسدها ويلثمه في كل جزء. وها هو العريس يعود مخموراً وآمراً «تعالي أريد أن أنام معك» لكن السرير يصرخ به «ابتعد عنها، لا تلمسها وإلا هشمت جمجمتك يا رأس الخشب».

على أن الكوبسة تبلغ مدى أبعد وأجمل في قصة (عطر والدي) حيث تمضي السادرة مع أمها إلى حفل زفاف في فندق السعادة، وتبدأ الكوبسة في قاعة الاستقبال وفي صعود المدعوين إلى مكان الحفل في سطح الفندق. ويجابه السادرة طوفان القذارة فتغادر الفندق لترى الأشجار الحية أدغالاً متشابكة، لكن ثمارها بلاستيكية. وحين تبلغ السطح يجابهها المسبح الطافح بالقذارة، والعروس قد صار لها وجه ضفدعة، والعريس بوجه ذئب، والجميع قد باتوا يحملون على أجسادهم الآدمية رؤوس حيوانات.

وحين تدعو السادرة والدتها ـ بوجه غزال ـ إلى المسبح القذر، ترى في طريقها إلى الهوة مكتبتها تتحطم، وترتطم بشيء صلب كالصندوق ينفتح ويبتلعها، فتلفحها رائحة عطر حميم وشوق مجنون لاحتضان والدها. ومن اللافت أن الأب هنا نقيض الأم كما في قصة (امرأة الحقيبة) وفي قصة (صاحبة الفستان الأحمر) التي تشكو نهايتها من البلبلة بعدما ترسم عناء السادرة التي فتك السرطان بثديها وتخلى عنها خطيبها وأفلست أسرتها بعد وفاة والدها، فباتت سجينة السرير ورهينة الأم المتسلطة. لكن وقدة الجسد تظل أقوى من كل ذلك. وهي الوقدة التي سنرى بصيغة أخرى في قصة (لا تعشقي هذا الرجل)، حيث يحل التقاعد محل السرطان.

في هذه القصة تستعيد الموظفة التي بدّل التقاعد حياتها، عشقها القديم لمن صادفته في القطار وهاجر في فرنسا، وانقطع عنها بعد ثلاث رسائل، لكنها لبثت تنتظره حتى (ليلة) القصة، حين تقرأ نصيحة لكاتبة في شكل عنوان لروايتها: لا تعشقي هذا الرجل. وإذ تنتبه المرأة إلى أنه كان عليها أن تأخذ بالنصيحة، تضيف نهياً آخر عن عشق آخر،

فمن حل محلها يصفه البواب: «إنه شاب وسيم»، والعبارة تصير إيقاعا للقصة يجعل المرأة تتساءل: «لماذا أصاب ذلك الصوت بؤبؤ الروح التي أحكمت إغلاقها منذ أكثر من ثلاثين سنة بعد أن عبأتها بوهم انتظار عودة الغائب حتى أصبح ذلك سبب وجودي الوحيد؟ لماذا الآن». وقد جعلت العبارة / الإيقاع المرأة تتفحص جسدها و«تنفلت أصابعي من عقالها وتتحسس استدارة الجسد وتتأكد من أن الشبق ما زال متوهجاً وأن الرغبة المؤجلة لم يحن موعدها بعد». لكن الوقدة تنطفئ والوهم يتبدد لتكتشف المراة أن التجاعيد قد اكتسحت ما حول العينين.

وهذا المآل الخائب سيأتي بصيغة أخرى في قصة (وفاء)، حيث المرأة التي ترملت بعد أربعين سنة تستعيد زواجها من الأديب عمر عبيد عندما كانت في الخامسة عشرة، وتعليمه لها القراءة والكتابة، وفتحه باب الحرية لها، وإطلاعها على مخطوطاته في الشعر والقصة. لكن الأرملة تكتشف بعد أربعينية المرحوم في دفتر له ما كتب عن امرأة التقاها في ندوة، وتعثر الأرملة أيضاً على مجموعة من الملفات التي كتب المرحوم على غلاف كل منها اسم سيدة. وإذا بالملفات حكايات عشق سي عمر الذي يستخرج منها قصصه، بينما كانت الزوجة تعتقد أنها مصدر إلهامه، لذا أضرمت النار في النساء اللاتي سخرن من كبريائها، وأحرقت نفسها أيضاً في إضافة تثقل على خاتمة القصة.

إنه فضاء معلول بالوهم والمرارة والخيبة والكوبسة، تتقاذف نساء قصص آمال مختار فيه. ومن المفارق أن الكاتبة ختمت مجموعتها بشهادة على تجربتها في الكتابة ـ لها في الرواية (نخب الحياة) و(الكرسي الهزاز) ـ فجاءت الشهادة بمثابة قصة تسرد فيها الساردة من الطفولة ما كان يختبئ خلف البنت المستكينة من طفلة شرسة مشاكسة وما كره، لم تحلم بالصحافة ولا بالكتابة، لكنها ستمارس في شبابها متعة القراءة السرية، وتغادر من شخصيات الروايات والقصص، وتكتشف المسرب السري للنفاد من أية سلطة، فتهجر ما اختار لها والدها من دراسة الطب، وتعشق الصحافة عشر سنوات إلى أن تكتشف أن ذلك العشق وهم، وأن عشقها الحقيقي هو للكتابة، فتبدأ الممارسة السرية للكتابة قبل أن تنشر قصصها ورواياتها مكابدةً السؤال: «من يجرؤ على الكتابة؟».

لكنّ آمال جرؤت ـ وباقتدار ـ على الكتابة.

ـ سلوى الرفاعي: دنيا (فلسطين)

مثل لعبة كتابة الرواية على المكشوف هي أيضاً كتابة القصة على المكشوف، وبعبارة أخرى: أمام القارئ. وكما تنادي اللعبة التي راجت في الرواية العربية مؤخراً الميتاروائية، تنادي أيضاً الميتاقصة. وهذا ما افتتحت به سلوى الرفاعي (الكاتبة الفلسطينية المقيمة في سورية) مجموعتها القصصية (دنيا)، وذلك في قصة (مرحباً أنا أتيت).

فالساردة تبدأ بإخبارنا أن لديها غداً أمسية قصصية، وأنها قد تعبت من تلفيق الحكايا، لذلك تفكر في أن تحدث جمهورها عن قصة (حقيقية)، أي أن "أقف هكذا أمامهم.. أقشر نفسي وأفشي أسراري". ثم تلاعب القراءة باحتمالات ما ستفعل، كأن تحدث الجمهور عن رجلها الذي تحرق كيانها كي يبالي بها، لكنه يصم.

تسخر الساردة من احتمال هذه الحكاية العادية ككل الحكايات، وتشفق على الجمهور من سماع

ترهات امرأة تهذي، وتتساءل: "إذا كان عليّ أن أقترف حكاية فلم لا تكون سعيدة؟

فليكن أيضاً احتمال آخر، وهو ما سيكتشف في النهاية عن هدف اللعبة: طفلة تتخلق من أيقونة على غلاف دفتر ملون، وتخط بإصبعها عنوان القصة (مرحباً أنا أتيت). إنها ـ باسم الدلع ـ ميمي التي تلعب مع الجندي الإسرائيلي لعبة كما تبني الحكاية من تصفّح الدفتر. لكن الجندي يقتل الطفلة من اللعبة، والساردة التي تلح عل توحّدها بالكاتبة بضمير المتكلم ترى أن ميمي صارت حكاية، وهي عازمة على أن تكتبها "لكنني غضضت الطرف لأمها التي كانت تلوب وتحكي حكاية الوجع". ويمثل هذه البساطة الماكرة والآسرة تختم الساردة/الكاتبة بمخاطبة جمهور الأمسية (مرحباً أنا هربت) ثم تنظر في دفترها، فإذا "سطوره فارغة و لا أثر لحكاية أحكيها لكم. أتأملكم واحداً واحداً. لماذا أنتم هنا؟" وتردف أنها كانت ستحكي حكاية فتاة الأيقونة أو حكاية أسرارها، لكن الفضائيات (الواقع) شوشتها فضيعت الكلمات والاتجاهات.

بكثير من هذه البراعة في لعبة الميتاقصة، تبدو السخرية أيضاً في قصص شتى من مجموعة (دنيا) كما في قصة (الأستاذ حسن) التي تعري البيروقراطية، أو في قصة (الهاتف) التي ترمي نفسها في امتحان الزمن الطويل، إذ تغطي السنين الطوال التي انقضت بين رؤية الطفلة الساردة للهاتف في بيت أحدهم وبين وصول الهاتف إلى بيتها في المخيم، وبين شيخوخة الأب الذي يستعين بابنته للنظر في أرقام قديمة لأصدقائه، وإذا بهاتف هذا معطل، والآخر لا يرد، والثالث مات صاحبه.

تنبض السخرية هنا بالحس الإنساني العميق وبغزارة الطفولة، بينما تمعن قصة (عن قلب ظهر) في السخرية من الفضاء الثقافي، وذلك بالعودة ثانية إلى الجمهور، ولكن في أمسية شعرية هذه المرة، ولشاعرة تنصحها صديقتها بالآب لاينر وبالميل آب استعداداً للقاء الجمهور. لكن "لقاء الجمهور مسألة معقدة ومرعبة" و"لتنال رضى الجمهور تحتاج إلى أكثر من عينين جميلتين". أما الشاعرة الرقيقة الحساسة، كما يراها صديقها، فتفتح حقيبتها فلا ترى إلا الماسكر وأقلام الروج و.. وأين الأوراق التي ستقرأ إذن؟

ندع تلك الشاعرة تبكي والجمهور يصفق، ونمضي في قصة (رئيس التحرير) التي أخفق فيها محمد الناصر في الرسم والموسيقى والشعر، ولكنّ له مجلة ملونة كبرى، فقرر أن يصير روائياً، وراح ينبش ذكرياته، ويصغي جيداً إلى نبض الشارع وإيقاع الحياة الداخلية من حوله، وعمل بعناد بغل، واستشار أصدقاءه، ثم أصدر باكورته، وأقام حفل توقيع في الشيراتون فراح المثقفون المتكالبون على موائده يتنافسون: شاعر يمتدح.. والفنانة التشكيلية تمتدح والفنان المعروف بجلده للكتاب الجدد يمتدح حتى لم يعد محمد الناصر متأكداً "إن كان نجيب محفوظ أم حنا مينا من كان معه في الابتدائية". إلا أن واحداً فقط ـ هو المدقق اللغوي للمجلة ـ يصيح بهم مستنكراً خداعهم له، ويتنبأ بأن يظل كتابه يتيماً إن صدق الخداع، فيتصدى له الناصر نفسه. وتتذيل القصة بملاحظة تكذب نبوءة المدقق المسكين، فقد صار محمد الناصر يصدر رواية مطلع كل سنة.

تنقب هذه العين الناقدة في مواطن شتى للعطب الفردي والاجتماعي كما في قصص (المولوية) و(مندوبة مبيعات) و(أزهار الرغبة).. وإلى نقد العطب

تنبض قصص أخرى بالحسّ الإنساني العميق (القصيدة والشرطي مثلاً)؛ على أن هذا النبض يبلغ أقصاه في القصص التي ترسم حالات من العشق، يعتورها الشقاق في صور لا تفتأ تتوالد، كما في قصص (يده - التجربة - بعد الزوال - أهديك صيفاً آخر - الهارب من أحلامي). ويبلغ ذلك أقصاه في قصة (دنيا) التي حملت المجموعة عنوانها. فالعاشقة في هذه القصة تجيء من أكمام وردة، وتشهق ألف شهقة لأجل ألف حكاية فاتها أن تحكيها لمن عشقت. لكنها ستحكيها لمن تقرأ ويقرأ، لتصير امرأة تودع وجهها الخارج على الزمان والمكان، وتدوم في لجة السؤال، تحضرها صرخة ولادة وانطفاءة موت، فإذا برجل ينثر على شعرها بتلات من قوس قزح، ينصب لها أرجوحة من حبات المطر، يمازحها ثم يلقي بها بين الأمواج.

تسم الرهافة هذه العاشقة من قصة إلى قصة، وبالنجوى والذكرى تنبني كل قصة، مقتصدة في التفاصيل شأن أغلب القص الأخرى. وبكل ذلك، وكما كان بقدر أكبر فأكبر في مجموعتي سلوى الرفاعي السابقتين (بقعة في ضوء الرماد) و(دمي يزهر في راحتك)، تلوّح الكاتبة بأنوثة الفن امتيازاً لقصص مجموعتها الجديدة (دنيا).

5 - ليلى الشافعي: الوهم والرماد (المغرب

في المجموعة القصصية (الوهم والرماد) للكاتبة المغربية ليلى الشافعي يتجدد سؤال الأنوثة والإبداع بعامة، والأنوثة واللغة بخاصة، شأنه كلما اقترحت كاتبة متفردة جوانبها المتفردة، على النقيض من الجواب الذي يتطوح في فضاء السائد والمهيمن، والذي يظل ذكورياً وإن تلفّح بعباءة الأنوثة.

في قصة (الروخو) تكتب ليلى الشافعي: "أستلّ الكلمات من معجم فقير ثاوٍ في الذاكرة، أرصصها الواحدة تلو الأخرى، ثم آمرها بالعبث في حميمية وجوه عرفتها، فينزلق السواد متدحرجاً فوق بياض محتمل (...) غير أن الكلمات تخرج عن طوعي فأنصاع لطوعها، تتسلل من ذاكرتي وتقول أشياءها وتمضي".

تضيء هذه السطور شطراً هاماً من المكابدة اللغوية للكاتبة، مثلما تضيء أيضاً لعبتها القصصية، وهذا ما يجد (بيانه) في القصة الأولى (ما يشبه التقديم) والتي يمكن القول إنها بمثابة (بيان قصصي). فالساردة/الكاتبة التي تداهمها الرغبة الفجائية بالأمومة، وأحبت رجالاً كثيرين عبروا كالمراكب المهاجرة، تعلقت بمن حسبته مختلفاً، لكنه هاجر إلى عوالم سرية لا تعرفها، فلبثت كمن ينتظر عودة غودو، أو كمن تعشق رجلاً لم يولد بعد. وبينما تنشد النسيان، تداهمها رغبة الأمومة والرصاص يلعلع في يوم إضراب عام، فتتحسّس بطنها متسائلة عن موت طفلها المنشود برصاصة طائشة، وتقرر أن تكتب بجسدها "لغة جديدة عصية على الاحتواء. سأجعل صوتي مسنوداً بصداه الخاص. سأكتب بلغة الاختلاف، وسأحرف الكوجيطو ليصبح على النحو التالي: أنا أكتب إذن فلغتي موجودة". وبذا تتوحد الأمومة بالكتابة في هذه التي تنشد جنيناً لا ينتمي لغيرها، مضمّخاً برائحة السائل الذي يجري في عروقها، ويستمد هويته منها، فهل هو الطفل أم النص - القصة؟

تجيب الساردة/الكاتبة بالكتابة، لكنها تختم فاتحة المجموعة بقولها: "كان النص عادياً إلى درجة الابتذال، كأنها قرأته عشرات المرات قبل أن تكتبه.

وكان ذلك الكابوس يشبه إشراقة الصوفي في لحظة صفاء بعد سقوط الأقنعة. وهي تذكر أنها عندما استيقظت كان العالم من حولها صامتاً، وكان النص بعيداً كأنه لا ينتمي لذاكرتها".

إنها حرقة التفرد التي تبرأ من كذبة النرجسية، ولا تفتأ تجدد سؤال الأنوثة والإبداع. وسوف تقصر بعض قصص المجموعة في الجواب تحت وطأة الهاجس السياسي، كما في قصة (فنطازيا) التي تلتبس ببيان ضد (الآيات) الإيرانية، أو قصة اسمها (سهى وشهرتها بشارة) والتي تلهبها الحماسة فتلتبس بنشيد يمجد الفدائية اللبنانية (سهى بشارة). كما تلتبس قصة (حدث ذات تاريخ) بنشيد يمجد الكفاح الفلسطيني بين الاعتقال والاستشهاد. ولا تخرج عن ذلك قصة (ذلك الوهم الجميل) التي ترسم انتظار العاشقة لعودة حبيبها فإذا برجال الأمن يحضرون ليحققوا معها حول تحركها باتجاه الضوء والغمام الماطر. غير أن بقية قصص المجموعة تتألق كما تألقت القصة الأولى أو قريباً منها، وبخاصة ما تمحور من القصص حول السجن السياسي، حيث ندرت القصة القصيرة.

إن العوالم السرية التي هاجر إليها المعشوق في القصة الأولى هي عوالم السجن. والروخو ـ أي: الأحمر ـ في قصة (الروخو) هو سجين سياسي خرج بعد خمسة عشر عاماً مخلفاً أطياف الرفاق الذين كانوا فتية جعلوا من الوطن محجة. وفي قصة (أبا الطيب) حيث يتسيّد ضمير المخاطب وتحل الحروف محل أسماء الشخصيات، يقضي المعتقل سجيناً في بلادٍ "تأكل أبناءها وترمي بعظامهم إلى الكلاب".

وقد كان للمرأة من كل ذلك نصيب تجلو منه ما تجلو قصة (واقعة عادية) حيث تشهد الساردة/الكاتبة ضرب الحارس لامرأة، وتضع أربعة سيناريوهات لأسباب الضرب، لتنتهي إلى أنه أياً يكن السبب، فتلك المرأة صاحبة الوشم الدموي والتي قد تكون أماً لسجين، أو شقيقة، أو امرأة، أو بنتاً، ستظل مسجاة أمام بوابة سجن مركزي وحيدة، لا زمان لها ولا مكان، ولا وطن.

وفي قصة (والجروح قصاص) ـ حيث يتوجه ضمير المخاطب إلى القرّاء ـ تصير المرأة هي السجينة التي اعتقلت وعذبت حتى الموت، ولا يجرؤ أحد على البحث عن جثمانها ولا عن سر الجريمة، بل تنتهي إلى خبر في الجريدة تتذيّل به القصة حرفياً. وفي هذه القصة كما في سابقتها وفي مواهمات ينادي السيريّة كونُ الساردة كاتبة سبق أن تعرفت على (حبيبة) التي ماتت مثل الذين تراهم الساردة يموتون بعيداً عن السياسة، أو مثلما ترى موتها هي: أكبر بقليل من موت ذبابة، عمود في جريدة، لكأن البلاد ليست لهم، وكأنهم لم يكونوا منها. وكما في هذه القصة، يتوجه الخطاب إلى القارئ في قصة (عتمة) سوى أن السارد هنا سجين يسرد طرده من المدرسة وانخراطه في عالم العاطلين والفقراء واللصوص، لينتهي به ذلك إلى أن يفقد بصره جراء التعذيب، ويكون آخر من رآه هو جلاده. وهنا يتلامح سؤال الكاتبة في قول الأعمى: "أنتم تعلمون أنني أعمى، والأعمى يكتب الحروف أخاديد محفورة على الأجسام الصلبة، ولا ينخدع بلزوجة الورقة الصقيلة". وسيتلامح سؤال الكاتبة أيضاً في قصة (مذكرات القاعة رقم 3) حيث تفتح الميتة ذاكرتها لتستعيد طفولتها وعملية جراحة القلب حين كانت في العشرين، تحسب الثورة على بعد خطوة من قدمها، وإذا كانت هذه الميتة لم تفلت بعد موتها من تأثيرات روايات الأحباء الكافكاوية، فهي تعلن:

"الآن يمكنني أن أكتب اشتغالي الهادئ وتأملي الرصين. سأخطط فوق عظامي مسودات لروايات عديدة، ثم أسلمها لحيوانات الأرض الأليفة لتقتات منها سماً زعافاً يسمى بلغة الأحياء وعياً شقياً. من يدري، فقد تخرج جميع ديدان الأرض في مظاهرة للإحاطة بسلطة حفاري القبور، وتكون الكتابة بذلك قد أبانت عن جدواها المفترضة. هذا إذا كانت هناك جدوى من الكتابة أصلاً".

ترسم القصص الأخرى حالات من الحب يكون فيها المثقف مناط بالسخرية والهجاء كما في قصة (بوح على ناصية المدينة) وقصة (مزق من ذاكرة أخرى) التي تعود فيها الحروف لتسمي الشخصيات، كما تحضر فيها بيروت والفدائي الفلسطيني إزاء جعجعة المثقفين العرب في مؤتمر أغادير، وبخاصة إزاء الجعجعة بحقوق الإنسان فيما الجلاد يترقب وينتظر فريسته القادمة. وقد شغل الغرب (فرنسا) بعض قصص الحب في الصورة المعهودة، حيث لا تقبل ديمقراطيته الآخر، ويجعل من مواطن الآخر مزبلة لمصانعه. ولئن كانت هذه القصص مع ما ذكرت من القصص التي تنوء بالسياسي، تعكر سؤال الأنوثة والكتابة واللغة في مجموعة ليلى الشافعي، فإن ما نجا من المجموعة من هذا العكر يكفي وحده امتيازاً لها وللكاتبة.

292

عودة رفاعة الطهطاوي

د. محمد إسماعيل بصل

لا نظن أنّ الباحثين الذين يتكلمون كثيراً في هذه الأيام على الحداثة وما بعد الحداثة، والغزو الثقافي وامتزاج الحضارات والحوار مع الآخر، يمكنهم تجاهل تجربة رفاعة الطهطاوي، التي تعد تجربة رائدة فذة في سياقات الموضوعات المذكورة كلها، ناهيك عما يمكن لهذه التجربة أن تقدمه من مزايا وعبر للباحث الجديد والقارئ على حد سواء.

وإذا كان رفاعة الطهطاوي قد نال حظه من الدرس والبحث على أيدي عرب ومستشرقين، منهم من توقف عنده، فتحدث عن تجربته التعليمية بعد عودته إلى مصر، ومنهم من مر سريعاً على حواره مع الغرب ومنهم من صنفه مع تنويري عصر النهضة الأزهريين فإن الأمر مختلف مع الدكتور أنور لوقا الذي يأتي اليوم - وبعد مرور قرن وربع على وفاة الطهطاوي - ليذكرنا بالدور الكبير والمهم الذي لعبه رفاعة في زمانه ومكانه؛ ويصر على ضرورة عودته في زماننا ومكاننا؛ والدكتور أنور

لوقا هو من هذا الجيل من الباحثين الذين صاحبوا رفاعة الطهطاوي منذ نهاية الأربعينات بالرغم من غياب أعماله عن مطالعات هذا الجيل؛ لكن الدكتور لوقا استطاع أن يدخل عالم رفاعة عن طريق مفتاح "تلخيص الإبريز في تلخيص باريز" ولم يتردد بعد ذلك في اختيار هذا الكتاب موضوعاً لرسالة الماجستير سنة 1949؛ بإشراف الدكتور طه حسين؛ وتابع الدكتور لوقا بحثه عن العلامة الطهطاوي في جامعة باريس من عام 1950 إلى عام 1957؛ واختار عنواناً لرسالة الدكتوراه "الرحالة والكتاب المصريون في فرنسا أثناء القرن التاسع عشر "وأتبعها برسالة تكميلية هي "دراسة تأصيلية لنص الطهطاوي - تخليص الإبريز في تلخيص باريز" ولم يتوقف الباحث الدكتور أنور لوقا عند هذا الحد؛ وإنما قام بترجمة "تخليص الإبريز" إلى اللغة الفرنسية؛ كما ترجم من كتب أستاذه طه حسين "الفتنة الكبرى" بإشراف المؤلف ثم الجزء الثالث من كتاب "الأيام" وبقي الدكتور لوقا يترجم ويحلل لطلابه في الجامعات الفرنسية كتب ابن عبد الحكم والمقريزي والطهطاوي وطه حسين حتى آخر لحظة من حياته.

لذا فإن ما يقدمه د. لوقا في كتابه "عودة رفاعة الطهطاوي" يعد بحق قراءة أصيلة في فكر رفاعة الطهطاوي. إن هذا الكتاب كما يقول الأستاذ الرائد منجي الثملي هو نص فيه التاريخ الصحيح، والتحليل الاجتماعي البارع، وتكفيك رائع لخصائص الخطاب بمنهج حديث هادئ، وأسلوب حجاجي لا مبالغة فيه ولا تطليه.. أما فصله الأخير بعنوان "نهاية المطاف" فهو ذوب الخطاب عن الطهطاوي، أو هو فصل المقال، ولكن قبل أن نتوقف عند فصل المقال، ما هو شأن الفصول الأخرى؟

يتألف الكتاب من مقدمة وعشرة فصول ويقع في مئتي واثنتين وستين صفحة من القطع الكبير. جاءت المقدمة بعنوان "عودة رفاعة الطهطاوي" يتحدث فيها الكاتب عن عودة الطهطاوي ليس من رحلة المكان فحسب ـ بعثته الشهيرة إلى باريس ـ بل من رحلة الزمان أيضاً، بعد أن اجتاز في استكشاف الحداثة خضم القرن الماضي، وأصبح رائدنا اليوم في حركة العبور المزدوج من التراث إلى المعاصرة ومن المعاصرة إلى التراث، ونحن نجتمع ـ ولو تشرذمنا ـ على ساحل القرن الحادي والعشرين. ويتعرف القارئ عبر هذه المقدمة على احتكاك رفاعة بالتونسيين الذين أعطوه وأعطاهم، فها هما معاصراه، الشيخ محمد المناعي، والشيخ محمد البيرم يختلفان في الرأي حيال الحجر الصحي الذي ضرب على أعضاء البعثة في ميناء مرسيليا، وهاهو الطهطاوي يورد هذين الرأيين معجباً ليس بصاحبيهما، بل بحرية المحاورة بينهما، حيث يعلو الرأي ويعلو الرأي الآخر.

وعندما يعود الطهطاوي إلى مصر سيجد نفسه مترجماً في مدرسة الطب (1836) ويلتقي بعلامة تونسي كان شعلة من النشاط والذكاء هو الشيخ محمد عمر التونسي (1789 ـ 1857) صاحب كتاب "شحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان" ثم يجمع بين الطهطاوي والتونسي فضلاً عن نشأتهما الأزهرية اهتمامات بالترجمة العلمية، ونشر كتب التراث. ويعقد الكاتب من بعد مقارنة بين رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي (1822 ـ 1890) فالاثنان يتشاطران كثيراً من الأفكار التقدمية، يقتبسانها من النمط الغربي ويؤصلانها في تعاليم الإسلام، ولاسيما الطموح إلى الدستور والتمثيل النيابي، ثم عرض كل منهما فكرة الإصلاحي في كتاب شهير، فالطنطاوي ألف "تخليص

الإبريز في تلخيص باريز" عام 1834، والتونسي ألف "أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك" عام 1867.

وينتقل الدكتور لوقا ليتحدث عن علاقة رفاعة الطهطاوي مع أحمد بن أبي الضياف وموقفهما من الاستعمار، وتأييدهما لحركة النهضة العربية، ويصل المؤلف إلى نتيجة مفادها أن المثقفين التونسيين يستطيعون اليوم أن يتمثلوا عودة رفاعة الطهطاوي إليهم، كما يستطيع المثقفون العرب برمتهم تمثل هذه العودة. ففي غمرة المد الجاهلي الذي زحف خلال السنوات الأخيرة على أطراف العالم العربي، وأشاع الذعر، محاولاً بالعنف الغاشم تجريد الإنسان من نعمة العقل التي ميزه بها الخالق العزيز الحكيم، عاد إلى الآذان صوت رفاعة الطهطاوي الذي عرف كيف يواجه أزمة عصرنا بالتبصر والأصالة.

أما الفصل الأول والذي حمل عنوان، "بعثة وإمام" فلقد خصصه الكاتب للحديث عن بعثة رفاعة الطهطاوي إلى فرنسا، هذه البعثة التي صارت فاتحة عهد جديد في التاريخ العربي الحديث، ولولا المصادفة ما كان لهذا العهد أن يتحقق على يد رفاعة الطهطاوي، حيث تدخل أستاذه وشيخه في الأزهر حسن العطار، وأفلح في إقناع محمد علي بأن يضيف اسم رفاعة ليكون إماماً لهؤلاء المبعوثين.

لماذا فرنسا؟

استشار محمد علي في أمر إرسال بعثة علمية إلى أوروبا وزير خارجيته /باغوص/ واستفتى باغوص بدوره دورفيتي قنصل فرنسا بمصر فنصحه . على الرغم من أنه إيطالي من أهل تورينو . بتوجيه أولئك التلاميذ إلى باريس. وتلك نصيحة نزيهة لم يكتم فيها القنصل حذره من أن يثير محضر رعايا محمد علي في أية مدينة من مدن إيطاليا غضب الشعب عليهم: فنحن في سنة 1826 والسلطان . ومن ورائه، أو من أمامه، "باشا" مصر . ينكل بشعب شقيق في اليونان هب للمطالبة باستقلاله؛ وأما في باريس فالفرنسيون يظهرون المودة للأتراك، ويفوقون الإيطاليين تسامحا ورفقا. ص 48.

وبالرغم من احتجاج الإنكليز على الجهة التي ستتوجه إليها البعثة، فإن محمد علي ينتهز فرصة وقوف السفينة الحربية الفرنسية "لاترويت" بميناء الإسكندرية، ويكلف قائدها بنقل الطلاب إلى مرسيليا. وتجدر الإشارة هاهنا إلى أن محمد علي كان متفقاً مع الفرنسيين على بناء بوارج حربية لحسابه.

رفاعة في مرسيليا: وبعد ثلاثة وثلاثين يوماً من إقلاع السفينة في ميناء الإسكندرية، ترجل المبعوثون، وهم في ملابسهم الفضفاضة، على أرض مرسيليا. ومكثوا فيها شهرين كاملين، دون خلالهما رفاعة مشاهداته وملاحظاته، فوصف عادات الفرنسيين، كتناول الطعام بالشوكة والسكين، والنوم على أسرة مرتفعة عن الأرض، وتكلم عن المقاهي وقاعاتها المتألقة بالمرايا والصحف التي يراها هناك لأول مرة، وسفور النساء في الشوارع، ونشاطهن في المتاجر، ويشير في عجب إلى المسرح بقوله "ومما رأيته في مرسيليا الملعبة المسماة السبكتاكل، وأمرها غريب؛ ولا يمكن معرفتها بوصفها بل لابد من رؤيتها بالعين "زملاء رفاعة في البعثة وصل رفاعة إلى فرنسا مع ثلاثة وأربعين شاباً، منه ستة عشر شاباً من الترك والشراكسة والأرمن، ولد معظمهم بالأستانة. هذا عدا الثمانين المولودين في القاهرة، وأما المصريون فكانوا

خمسة. وكانت للأولين الرياسة، والدراسات التي تهيئهم للرياسة، كالإدارة الملكية والإدارة الحربية والإدارة البحرية والعلوم السياسية؛ على حين وجه المصريون إلى تعلم صناعات يدوية أو كيماوية أو فنية، بحيث لا تشكل خطراً على سياسة محمد علي.

رفاعة واللغة الفرنسية: بينما بقي زملاء رفاعة يتحدثون اللغة التركية فيما بينهم، راح الإمام الشاب ينهل من اللغة الفرنسية يقيناً منه أن تحصيل اللغة هو الخطوة الأولى في سبيل استيعاب مختلف العلوم. وفي حين ذهب زملاؤه إلى تخصصاتهم المختلفة، فإن رفاعة بقي مواظباً على تعلم اللغة الفرنسية والتاريخ والجغرافيا، وشحذ فكره بمطالعات قيمة في المنطق وتاريخ الفلسفة والأدب الفرنسي، ولاسيما أدب القرن الثامن عشر الذي يؤمن بارتقاء البشرية، وهدى المعارف، وتحكيم العقل في تنظيم المجتمع. وشغف بمقالات الصحف والمجلات، فهو يقول "وكنت متولعاً بها غاية التولع، وبها استعنت على فهم اللغة الفرنساوية، وربما كنت أترجم منها مسائل علمية وسياسية" ص 57.

رفاعة في باريس:

انقسم أعضاء البعثة العلمية إلى أربع مجموعات، وتم رحيلهم إلى باريس بعربات كبيرة، استمتع رفاعة بجمال الطريق العامر بالقرى المتتالية، وعند وصول الطلاب إلى العاصمة الفرنسية تفرقوا في مكاتب متعددة، وأقام رفاعة لدى المهندس شقالييه وهو من أصحاب الثقافة العليا، ثم نال الطالب المتفوق جائزتين الأولى وهي كتاب بعنوان "رحلة أنخرسيس في بلاد اليونان" والثانية كتاب بعنوان "الأنيس المفيد للطالب المستفيد".

عودة رفاعة إلى مصر: عاد رفاعة الطهطاوي من باريس سنة 1831، وخلافاً لزملائه لم ينل لقب الباشوية ولا كرسي الوزارة، ولكنه في مكانه المتواضع، مكان المدرس والمترجم والمحرر وناظر المدرسة، أدى الأمانة. أنار عقول جيل من أبناء الشعب، ونقل معهم ـ لهم ولمن يأتي بعدهم ـ كنزاً من الثقافة، وراح يكتب ويخطب، وينظم وينثر، يبسط العلوم، ويفتح لقومه آفاقاً مجهولة، ويبث كل ما زخرت به نفسه من معاني التقدم في التربية والاقتصاد والسياسية، ويحارب أثناء ذلك آراء الرجعية العقيمة "وفي النتيجة يصل الكاتب إلى نتيجة مؤداها أنه لولا رفاعة الطهطاوي لخسرت بعثة 1826 معناها الأصيل، ولفقدت أهميتها في تاريخنا. إن بعثة 1826 هي بحق بعثة رفاعة الطهطاوي. أما الفصل الثاني "موعد مع التاريخ" فإنه استكمال وتفصيل لنتيجة الفصل السابق، يتحدث الدكتور أنور لوقا في هذا الفصل عن نشأة رفاعة الطهطاوي، وتتلمذه على يد رجل رحالة وأديب مرموق هو الشيخ حسن العطار الذي كان يمتاز من بين أساتذة ذلك العهد بعقلية تقدمية تستطلع الحديث وتؤمن بالتطور. وشاءت الأقدار أن يؤدي هذا الأستاذ المستنير أخطر دور في حياة رفاعة، فهو الذي أرسله إلى فرنسا وليس محمد علي الذي لم يكن يثق بالمصريين. واستطاع رفاعة من خلال اتصاله بفرنسا أن يشيد أهم حوار علماني بين الغرب والشرق، بل إن رحلة رفاعة إلى باريس هي أول علاقة مثمرة بين الشرق والغرب في العصر الحديث. ويتابع الدكتور أنور لوقا في الفصل الثالث الذي يحمل عنوان "أبواب الرحلة" قراءته لكتاب رفاعة الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز "فبعد أن يناقش ويحلل القضايا التي يثيرها الكتاب، يصل إلى مرحلة المرآة

التي يعنون بها الفصل الرابع، ويعرض الباحث في هذا الفصل رأيه حول مفهوم الحداثة، فلقد جرى العرف في لغة المثقفين على ربط مفهوم الحداثة بمفهوم الزمان، ولكن الكاتب يرى أن أصدق تعريف للحداثة هو ما نستنبطه من تجارب الذين تقمصوا حولنا تلك الظاهرة بحياتهم وأعمالهم. فهم أخبر بمعاناة أطوارها، وبظروف انبثاق تيارها، ولديهم الجواب عن سؤالنا: منطلق الحداثة مكان أم الزمان؟ ص 112

ويختار د. لوقا مثالاً للتحليل وللإجابة على السؤال المطروح، وهذا المثال هو برهة قصيرة عاشها رفاعة في بداية تجربته الإبداعية وسجلها تسجيلاً عفوياً، فها هو الشاب رفاعة يصل إلى مرسيليا، ويدخل إلى أول مقهى يصادفها. وهو يتوقع أن يستكشف الطرائف والعجائب، يستهويه المجهول، ويصرفه المشهد الجديد عن نفسه. وفجأة ينحسر كل ما يراه إذ تطالعه صورته وهي ترتسم أمامه. صورته هو في هذا الإطار المختلط الذي يبصره من حوله، وتستأثر تلك المفاجأة بانتباهه. يمعن النظر فيتبين أنه جالس في صدارة المحل، بل إنه المركز الهندسي الذي يتشكل امتداداً منه كل المكان.

شعور رفاعة بنفسه شعور مكاني، وفي اللغة العربية يرتبط لفظ التمكن أي القدرة والاستطاعة بلفظ المكان. "تمكن رفاعة إذن وهو شاخص إلى المرآة، أتم استكشاف الأبعاد التي يحتلها في المكان بجسمه وقسماته الصعيدية وزيه الأزهري ورأى من حوله مواطنيه والإفرنج في لوحة واحدة، وذلك من خلال سلسلة هندسية من التنسيقات البصرية تقتضيها شبكة العلاقات التي تؤلف الصورة في المرآة.

ويصل الدكتور لوقا في نهاية هذا الفصل وبعد تحليل دقيق ومعمق لنصوص رفاعة، وبمساعدة مناهج علم التحليل النفسي الحديثة، ومناهج اللسانيات المعاصرة إلى أن منطلق الحداثة هو انتقال في المكان، فالتحرك في المكان من أهم عوامل النهضة. ومن بعد فهذه بضاعتنا ترد إلينا وتثيرنا يوم نترجمها إلى العربية، في رحلة الإياب، ما دام منطلق الحداثة نقلة في المكان. ص 127

أما قصة تأليف "تلخيص الإبريز" فيرويها ويحللها الدكتور لوقا في الفصل الخامس الذي حمل عنوان "بناء النص، تخليص وتلخيص" إن "تخليص الإبريز" هو الثمرة الطبيعية لرحلة رفاعة إلى باريس، وفيه نتتبع تجربة الكاتب، تلك المحاولة العميقة لفهم الحياة الجديدة واقتباسها فالمقارنات بين العيش في مصر والعيش في فرنسا لا تكاد تنقطع ص 130.

رفاعة ومونتسيكو:

من الثابت أن رفاعة قد قرأ بعض مؤلفات "روسو" و"فولتير" و"مونتسيكو" ولاشك أنه في حديثه الفكه عن الباريسيات والباريسيين، وعن سرعة تنقلهم من زي إلى زي ومن بدعة إلى بدعة متأثر بصفحات شهيرة لمونتسيكو في "الرسائل الفارسية" ص 132.

"Fersfetterspersanes"

رفاعة وديبنج: يذكر رفاعة كتاباً قرأه في باريس، واقترح عليه جومار أن يترجمه وفرغ فعلاً من ترجمته قبل أن يتم "تخليص الإبريز" بسنة على الأقل وذلك هو كتاب ديبنج "لمحة تاريخية عن أخلاق الأمم وعاداتها"

“Apercu historique Sur Les Moiurs et Coutumes des nations”

الذي عنونه رفاعة "قلائد المفاخر في غريب عوائد الأوائل والأواخر" ويعقد الدكتور لوقا مقارنة بين

كتاب ديبنج وكتاب رفاعة، فيجد أن الأخير أفاد كثيراً من الأول، بل لقد قلد رفاعة ديبنج في موضوعات كثيرة، ص 133 ويضم هذا الفصل دراسة تحقيقية معمقة حول تكوين "تخليص الإبريز" يعرض فيها اتصال رفاعة بـ "سليفستر دي ساسي" وتنبيه هذا الأخير عن الأخطاء اللغوية والنحوية وتعليله وجودها في كتاب تخليص الإبريز أن رفاعة "استعجل في تسويده" وتخصيص الفصل/النهضة من منظور اللغة/التحليل أسلوب تلخيص الإبريز. ويبدأ د. لوقا من العنوان الرنان المتشابك، الكثيف السجع والجناس، ثم بخطبة الكتاب، التي تغلب عليها الصيغة التعليمية القديمة وكذا بالنسبة لباقي الفصول، ولكن الباحث سرعان ما يشير إلى أن سبب تعدد عناصر الأسلوب عند رفاعة وتباينها، هو لغة عصر النهضة، فهي لغة تتفاعل وتتشبث بالحياة، وتسعى إلى استكمال ما ينقصها، لتخدم جميع الأغراض.

الطهطاوي في ميزان معاصريه:

كان عنوان الفصل السابع الذي يتعرض إلى ما كتبه أو رواه معاصرو رفاعة عن أدب رفاعة سواء أكانوا من العرب أم من الفرنسيين من ذلك ما قاله عنه دي ماسي/ظهر لي أن مسيو رفاعة أحسن صرف مدة إقامته في فرنسا، وأنه اكتسب فيها معارف عظيمة، وتمكن منها كل التمكن، حتى تأهل لأن يكون نافعاً لبلاده. وقد شهدت له بذلك عن طيب نفس. وله عندي منزلة عظيمة ومحبة جسيمة/ص 168/ وبعد أن يثبت الكاتب شهادات كثيرة من هذا القبيل، يقول إن لرفاعة الطهطاوي في كتب معاصريه صورتين متكاملتين، نرى الأولى في مرآة الغرب من جومار إلى رينان. وهي خصوصاً صورة التلميذ. ونرى الثانية في مرآة الشرق - أي في صفحات صالح مجدي وعلي مبارك - وهي خصوصاً صورة /الأستاذ/ولابد للباحث عن شخصية هذا الرائد من ضم الصورتين في إطار واحد. ص 175 ونصل إلى الفصل الثامن الموسوم بـ "مولد الأدب الحديث" ويلاحظ الباحث د. لوقا أن أطرف نص من النصوص القديمة يستسيغ المثقف المصري قراءته - هو نص "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" فقد طبع هذا الكتاب في القرن العشرين أربع طبعات وقدمته الصحافة لهذا الجيل في عشرات من المقالات الشائقة. ولعل موضوع الرحلة هنا موضوع رمزي يدل على انتقال الأدب بذاته إلى مرحلة جديدة، بيننا وبينها صلة حياة. ص 177 لقد أدخل رفاعة الطهطاوي إلى الأدب العربي الحديث أهم الهياكل الفنية التي أصبحت دعائم هذا الأدب في العصر الحديث، كالمسرح والقصة والمقالة الصحفية فضلاً عن تجديده شباب الشعر وإطلاقه سراح النثر وإضرامه شعلة الترجمة. ويحتوي هذا الفصل على دراسة تحليلية يبين المؤلف من خلالها - أن يحيى حقي وتوفيق الحكيم وطه حسين استلهموا من خلال كتابة القصة من "تخليص الإبريز" ويحتاج هذا الفصل إلى قراءة نقدية متأنية نأمل أن يتاح لنا الوقت لإنجازها. وهذه دعوة مغرية إلى كل هؤلاء الذين يهتمون بالنقد وبالبحث عن الأصالة والحداثة. أما في الفصل التاسع الذي عنونه المؤلف بـ "رفاعة الطهطاوي وطه حسين يكتبان الأيام" فإنه يضم دراسة مقارنية جديدة بالقراءة والتمحيص. فبين الطهطاوي وحسين قرن من الزمان، توفي رفاعة سنة 1873 وتوفي طه حسين سنة 1973، لكنهما صنوان: نشأة في صعيد مصر، ثقافة في أروقة الأزهر، ثم رحلة إلى الغرب، وإلى باريس بالذات، وأخيراً زعامة الإصلاح بمنهج المعلم وتجديد المفكر وقلم الأديب. تكررت الظاهرة، فتأكد التعبير فكأنهما صورتان طبق أصل واحد. ص 205 يلاحظ د. لوقا أن طه حسين لا يعترف عن رفاعة الطهطاوي في مسيرته الفكرية وجودياً ووجدانياً ينتقل من ركود الزمن

ورتابة الأيام إلى التيقظ والتحرك، ثم إلى الإيقاظ والتحريك. لقد جاهد طه حسين كما رفاعة الطهطاوي ضد "التحامل والتفاضل" وأحلاّ محلهما إزاء الغرب والحداثة ـ إذا شئتم أن نستأنف القافية نفسها ـ قيم ـ "التعادل والتكامل".

وفي الفصل العاشر والأخير "نهاية المطاف؟ من القاعدة إلى الاستثناء وبالعكس" يستوقفنا الباحث عند تجربة الطهطاوي بوصفها أول اختبار لحضارة الغرب يقوم به عربي في مستهل عصر النهضة. إن حافز التجربة التي يخوضها رفاعة ومضمونها معاً هو المقارنة، وصورة الميزان التي تلح على ذهنه تجسيم للموازنة المتواصلة التي أسلمه إليها وعيه منذ غادر الوطن. ص 241 إن رحلة الطهطاوي في جوهرها ـ كما يرى الدكتور أنور لوقا ـ هي مواجهة بين الذات وبين الغير، بين المعروف والمألوف من ناحية، وبين المجهول المرهوب والمرغوب من ناحية أخرى. نقطة الانطلاق إذن ترادف التصدي للمقارنة، لا مفر من المقارنة في كل خطوة يخطوها الرحالة وكل مطالعة في كتاب يقرؤه طالب العلم. وبعد دراسة تفصيلية يتطرق فيها الباحث للمؤثرات الغربية على فكر رفاعة الطهطاوي، وحوار الأنداد الذي استطاع أن يشده هذا العلامة مع المفكرين الغربيين، يختتم الكتاب بهذا القول: ما أعزر اللغة العربية في تسمية مفهوم التقابل، التقابل الذي عاشه رفاعة، إذ كانت قبلته الكعبة وقبالته باريس. لا تنفصل في تجربته المشاهدة عن الشهادة. وهذا ـ في آخر مطافنا أو في بدايته ـ هو منطق ومنطوق تخليص الإبريز. ص 261.

299

يا بنات الجزيرة العربية..

د. صلاح صالح

. أحدثتْ لديّ قراءة "بنات الرياض"❖ تحرّشاً بجملة من الأفكار التي تركتها تهجع، أو تكمن، في هدأة الترقّب الذي تقتضيه حالة التعاطي مع مدوّنة روائية ما زالت قيد الإنجاز، وهي المدوّنة الخاصّة بسرد الأنوثة في بعض بلدان الجزيرة العربية. لقد اشتغلتُ . بما استطعته من استقصاء . على التجربة القصصية النسائية الكويتية (قصة ورواية).

ووضعت نتائج شغلي في سياق كتابين مطبوعين لي، هما: "سرد الآخر" و"مشارق الحكي". ولكن ما أنجزتْه رجاء عالم في تجربتها الروائية الرائعة، جعلني أطيل وقفة التأمّل، قبل أن أجرؤ على التخويض النقدي في تجربتها الروائية المتمتّعة بكل ما يجعلها تجربة فذّة على الصعيد العربي وغير العربي. ولكن، بعد قراءة العمل الأول لرجاء عبد الله صانع "بنات الرياض" أجد نفسي مدفوعاً لبسط بعض تلك الأفكار، ومناقشتها على ضوء ما هو مثار في هذه الرواية.

لديّ عددٌ من النقاط الجوهرية التي لا تصب في مصلحة "بنات الرياض" إذا ما حاكمتها على أساس عدّها عملاً روائيّاً. وسوف آتي على ذكر بعضها في سياق هذه المقالة القصيرة. ولذلك سأتناول (الرواية) بوصفها "وثيقة" تحمل تواقيع زمانها، ومكانها، ومؤلّفتها، وما تبقّى من ظروف إنتاجها. إذ لا يغيب عن الذهن أن العمل الرديء . ولا أزعم أن هذه الرواية عملٌ رديء بالضرورة . يصير وثيقة، إذا قُيّض لـه ما يمكّنه من اجتياز تخوم الزمان والمكان. وهذا ما يبدو أن "بنات الرياض" قد تمكنت من فعله. بغض النظر عن قيمتها الفنيّة، كما أسلفت.

الفكرة المركزية التي أجّجت إثارتها "بنات الرياض" بوصف الفكرة مثارة قبلاً من خلال الشغل على النتاج القصصي النسائي الكويتي، هي رسم رجال المجتمعات الخليجية بألوان خائرة رخوة. إذ

يسقط (أرجَلُهم) صريعاً أمام ضعف شخصيته، ومحدوديته، وعجزه عن مواجهة أي من ظروفه - الاجتماعية خصوصاً - فلا يستطيع أن يتّخذ قراراً حاسماً يتعلّق بمستقبله الفردي إلى أقصى درجات الفردية، كاختيار زوجته، شريكة المتبقي من عمره على سبيل المثال. بل يخضع لإرادة الأبوين. مسوّغاً ذلك بأن إغضاب الوالدين هو إغضاب للخالق، ويبدو أن الوالدين - في المدونة الروائية التي أشتغل عليها - يغضبان لأتفه الأسباب. ولذلك يخضع الابن (البارّ) ويخنع لإرادة الأسرة، ضارباً عرض الحائط بكل ما يمكن أن ينجم عن ذلك من مآسٍ تنتاب حياته، وحياة التي كان يعدُها بالزواج الذي يراه بعيون الأهل والمصلحة الخاصّة الضيّقة زواجاً يقف في وجه مستقبله الذي تقف حدوده القصوى عند انتفاعه بمجرد وظيفة (محترمة) أو (دخل محترم) مع إحاطة كلمة الاحترام بكل ظروفها وتقييداتها الخليجية المعروفة.

إن المدوّنة الروائية التي أنجزها الكتاب المذكور تختلف اختلافاً بيّناً في رسم صورة الرجل أو الشاب الخليجي، ومع ذلك تتوافق في بعض تفاصيلها مع ما ترسمه المدوّنة التي أنجزتها الكاتبات الإناث، فتجعله المدوّنة الذكورية في بعض الأحيان ضحيّة المرأة، أو ضحيّة الظروف، كما لدى إسماعيل فهد إسماعيل، وتجعله يحلّ معضلته العاطفية عن طريق الجريمة والعنف كما في "رائحة البحر" لطالب الرفاعي، ورغم ذلك بدا هذا الشاب العاطفي جدّاً، و(البطل جدّاً) - بوصفه قتل غريمه العاطفي في "رائحة البحر" - بدا ناقص الرجولة عندما قبل أن تتحملّ أنثى بريئة - صديقة حبيبته - تبعة الجريمة، التي ادّعت أنها هي التي قامت بها، لمجرد إنقاذ من تحبه صاحبتها.

تشتبك صورة "الرجل الخليجي" في "بنات الرياض" مع صورته لدى عدد من الروائيات والقاصّات الكويتيّات، وخصوصاً لدى ليلى العثمان. إذ يبدو هذا الرجل - في المدوّنة الروائية المشار إليها - رجلاً ضحلاً، يبدو في عيني المرأة معظم الأحيان مجرّد طفل كبير، لا يهمّه إلا تحصيل المزيد من (الدلع) والدلال، مسلوب الإرادة، أمام أهله عموماً، وأمام أمه خصوصاً، رجل بلا هموم، بلا طموح يتجاوز المصلحة النفعية المباشرة (الوظيفة المرموقة، والدخل العالي). يبدو مكتفياً بما لديه، لا يسعى إلى تطوير نفسه، ولا إلى تطوير مجتمعه، ولماذا يفعل ذلك؟ فهو - في الرواية - مقتنع بأنه كامل مكمّل، لا ينقصه شيء، فهو يأكل البرجر كنغ، والهمبرغر ويشرب الكوكا متى يشاء، ولديه أحدث السيارات في العالم، ويستطيع أن يسافر إلى أي مكان يشاء، فالعالم مفتوح أمامه، وخصوصاً بريطانيا وأمريكا، وهل يقع شيء من (العالم) خارج هاتين الدولتين في ذهن رجال الخليج؟. وهو فوق ذلك يبدو بلا أعداء، ليس لديه ما يقلق بشأنه، فأمريكا كفيلة بأعدائه من العرب، أما غير العرب فهم - كما يبدو - ليسوا أعداء. ولا يكتفي هذا الرجل بربح الدنيا، بل هو حريص في الوقت ذاته على ربح الآخرة، ولذلك يلتزم بما تريده له جماعات النهي عن المنكر والأمر بالمعروف. مختصراً مرضاة خالقه بجملة ضئيلة من الطقوس اليومية والسنوية التي يقتنع بأن مجرّد أدائها يجعله يربح الآخرة، كما ربح الدنيا.

وبالمقابل، تبدو صورة الفتاة الخليجية، وخصوصاً في أكبر بلدان الخليج، ضحيّة نمطيّة، لا يحق لها الخروج من البيت، لا يحق لها شيء على الإطلاق، وخصوصاً فيما يتعلّق باختيار شريك حياتها الذي ينتقيه لها أهلها، وهو بدوره لا ينتقي، بل تقوم أمه بانتقاء العروس المناسبة. هذه الأم التي كانت

بدورها ضحيّة اختيار امرأة أخرى ـ هي حماتها ـ لرجل لم تكن تعرف عنه شيئاً قبل أن يصير زوجها ووالد أبنائها. ورغم ذلك تمارس ضدّ ابنها وزوجته المحتملة، ما كان قد مورس ضدّها، فهي التي تختار لابنها من تراها مناسبة شكلاً ومضموناً. وكأنها بهذه العملية تمارس نوعاً من الانتقام الخفيّ غير الواعي ضدّ النظم الاجتماعية التي اضطهدتها. ولكنه انتقام يفتقد إلى الشكل الصوري الذي يجعله انتقاماً بالمعنى المعروف للانتقام. ولكن تسميته بالانتقام تسمية مناسبة، ودقيقة، رغم أن الضحيّة في هذه العملية هو ابنها والفتاة التي يمكن أن تصبح زوجته.

تشير الكاتبة في "بنات الرياض" إلى مختلف أشكال الطرق والحيل التي يمارسها شباب مجتمعها في الرياض ـ من الجنسين ـ في سبيل تقليص مساحة القهر، وتضييق إمكانية فرض الزواج، وفي سبيل ممارسة قدر مقبول من الاختيار المتبادل بين شريكي المستقبل. وتفلح الفتيات رغم كل تلك القتامة الشاملة، في اجتياز بعض امتحانات الاختيار، ويفشلن في معظمها، لأن شباب تلك المجتمعات يقعون في نهاية المطاف فريسة العادات، ويخضعون لرغبة الأبوين، حتى لو كانا أمّيين، وحتى لو بلغ مستوى التحصيل العلمي للشاب أعلى الدرجات. ومن هذه النقطة تضع الفتاة يدها على الطبيعة المخاطية الهلامية للشاب الذي كانت تنوي الارتباط به، وكانت تعقد الأمل تلو الأمل على العلاقة المستقبلية مع رجل المستقبل. ثمّ تكتشف أن هذا الـ "فارس" لم يكن إلا ولداً مخاطيّ القوام، يثير النفور والشفقة والقرف، أكثر مما يثير الحسرة والأسف على فقده، فهو أجبن من أن يواجه رغبة أمه أو والده. في أمرٍ هو من أبسط حقوقه الفردية التي لا يشكل الإصرار عليها أي تعارض مع المبادئ والقيم والأخلاق. فهو إذا كان جباناً وعاجزاً في مواجهة أبويه، فكيف يمكن الوثوق به لمواجهة الحياة، بكل أعبائها ومفاجآتها؟ وكيف يمكن التعويل عليه في بناء الوطن؟ وفي الدفاع عنه؟ وفي إنجاز عمليّة التغيير؟ على حدّ سواء.

لا يبدو في "بنات الرياض" من العالم كله إلا بريطانيا وأمريكا، ومدينة باريس في لقطة عابرة، وهذه الأمكنة وفق مجريات الرواية مجرّد امتداد راهن لبلدان الجزيرة العربية، فمن أين يأتي الأعداء إذن؟ ولماذا يزعج الشاب نفسه بتفاهات إعداد ذاته لبناء الوطن والدفاع عنه ضدّ ما لا يعرف عنه شيئاً؟. ولماذا يسعى إلى مجابهة أهله وذويه من أجل مجرّد فتاة يقتنع بأن أهله ـ وليس هو ـ قادرون على أن يأتوه بما هي أجمل وأغنى وأصغر سنّاً، وما إلى ذلك من الصفات المرغوبة اجتماعياً في عروس المستقبل؟. وإذا لم تعجبه العروس، أو تعجب أهله، فالطلاق أمر ميسور للغاية، يُعدّ ناجزاً بمجرّد تلفّظ الفارس ـ الفارس لمجرّد أنه وُلد ذكراً ـ بكلمة أو اثنتين. فهل هناك فخر وعزّ واعتداد بفرط الرجولة أكثر من هذا؟، إذ يصبح أكثر الأمور خطراً وإيلاماً بحق إنسان (المطلقة.. ونحن نعي ما المطلقة في مجتمعاتنا العربية قاطبة..) يصبح هذا الأمر ناجزاً بمجرّد أن يقول له صاحب الشأن.. ذلك الذكر المخاطي: "كن فيكون".

تعيد هذه الرواية إلى الذهن ما يجري من ظلم فظيع، قلّ نظيره على المستوى الإنساني ضمن نطاق الأسرة الضيّقة، أي تعرّض الأبناء والبنات لظلم ذويهم، في ظل غياب قوانين ومؤسسات حامية لحقوق الفرد، وتتفاقم المسألة في حالة وفاة الأبوين، وعدم وجود أشقّاء، كما حدث لـ (سديم) إحدى "بنات الرياض". وهذا يشير إلى أنّ ما يمكن تسميته "دراما الأسرة" لا يزال يزخر بموادّ شديدة الإثارة من الناحية الفنّية، وشديدة الإيلام من الناحية الإنسانية.

وخصوصاً داخل المجتمعات المغلقة في أكبر بلدان الجزيرة العربية. إذ لا يغيب عن الذهن في هذا السياق أن "ظلم ذوي القربى أشد مضاضة.. على النفس من وقع الحسام المهنّد "كما جأر بذلك طرفة قبل أكثر من خمسة عشر قرناً.

من المستحسن في هذا الإطار أن نشير إلى ما أنجزته رجاء عالم في مجمل أعمالها الروائية التي يجب النظر إليها بوصفها نسيج ذاتها، بكل ما للعبارة من معنى. فهي تتفرّد في تشييد عوالم أسطورية لأنوثة أسطورية، لا تنتمي إلاّ إلى ذاتها، أنوثة تبدو منقطعة الصلة باضطهاد الذكورة، ومنقطعة الصلة أيضاً حتى بمنافستها أو تحدّيها، إذ تبدو الأنوثة في أعمال رجاء عالم ـ ابنة الجزيرة العربية ـ وخاصّة في "حبّى" أنوثة مكتفية بذاتها، يبتدي منها الخلق ذاته، وإليها المنتهى. ولا تشكّل الذكورة في سياق تلك الأعمال إلاّ برهات نادرة، تقتحم التناغم الأنثوي العظيم، بما تختزنه من بقايا أصولها الموغلة في الوحشيّة والقتل والدّم، فتبتر السياق، وتخلخل الانسجام، ولا تنتج إلا الفظائع والموت.

لا شكّ في أن نقاطاً عديدة كثيرة تثيرها "بنات الرياض"، على مستوى البناء والمحتوى. فمن الضروري أن نتنبّه إلى هذه الطريقة الجديدة في سر المادّة الروائيّة، المتمثّلة باعتماد الرسائل المتبادلة عبر البريد الإلكتروني، والاستعمال الكثيف لشبكة الإنترنت من جانب القطاع الأكبر من الشباب، وخاصة في الجزيرة العربية. ولم تعمد الكاتبة إلى ذلك بوصفه مجرّد تصوير لواقع قائم، يجسّد واحدة من الحيل التي يلجأ إليها الشباب من الجنسين لتبادل الأفكار والآراء، وتبادل المغازلة أيضاً، والالتفاف على الصرامة الاجتماعية، المحمية سياسيّاً، في مجتمعات تحرّم الاختلاط، وتعتبره أكبر الكبائر. بل الأهم أنها جعلت ذلك أسلوباً جديداً لسرد المادّة الروائية، من جانب، وقدّمت مثالاً حيّاً لما تستطيع الكتابة الفنّية استثماره من منجزات التطور التقني المعاصر، من جانب آخر.

لم تكتف الرواية بإثارة قضية الشاب الخليجي المطمئن إلى ذاته، والمكتفي بها، والبعيد عن كلّ أشكال التوتّر والقلق، بحيث يبدو اطمئنانه ـ في الرواية ـ ذا طبيعة بهيمية خالصة. بل أثارت قضايا أخرى أتت عليها بشكل ذكيّ من الناحية الفنّية، فلم تقف عندها طويلاً لكيلا يميل سمت الرؤية، وتتغير حالة التبئير، ويتشتت العمل. كالتمييز القاسي القائم على أسس مذهبية (سنّة وشيعة) وعلى أسس مناطقية (نجد والحجاز) على سبيل المثال لا الحصر. إن قسماً مهمّاً للغاية من قيمة هذه الرواية يكمن في أنها قالت أموراً كثيرة كان لا بدّ من قولها، بغير طريقة، وحسبها أنها فعلت ذلك.

ولكن.. أيتها الكاتبة..

لا أستطيع إلا أن أقف وقفة مغايرة فيما يختصّ بلغة الرواية. انطلاقاً من اعتبارين: فنّي، وأخلاقي.

فمن الناحية الفنّية ـ واعذريني للهجتي التي تبدو تعليمية ـ تُعدّ الرواية وجوداً لغويّاً قبل أي اعتبار آخر. فالأحداث ـ أية أحداث ـ مهما عظم شأنها، والحكايات والقصص والشخصيات وكلّ شيء، لا يعني من الناحية الروائية الفنية شيئاً، قبل أن يتجسّد لغويّاً، قبل أن يخرج من طبيعته في الحياة والواقع، ويلتزم صيغته اللغوية الصرفة. مع إشارة عابرة إلى أن السرد السينمائي والتلفزيوني عبر الصوت والصورة يختلف نوعيّاً عن فن الرواية بطبيعة الحال. ولذلك، فإن أي خلل في البناء اللغوي لرواية ما، يعني بالضرورة خللاً في بنية الرواية ذاتها، والاستهتار بلغة الرواية يعني

أيضاً استهتاراً بالمنجز الفنّي من أساسه، وما ينطبق على فنون القول الأخرى، كالشعر مثلاً، ينطبق على الرواية بالضرورة، لأن فنون القول قاطبة مكوّنة من خامة لغوية.

ومن الناحية الأخلاقية، لا أريد أن يذهب الظن إلى وجود ما يتصل بلغة البذاءة المعهودة في أعمال روائية عربية أخرى، فلغة هذه الرواية أبعد ما تكون عن ذلك. لكن ما يجب الوقوف عنده يتعلّق بذلك الإسراف الكبير في استعمال اللهجات المحكية في نجد، وفي الكويت، مع ملاحظة أن الكاتبة قامت بترجمة بعض عبارات (أم نوير) الكويتية، إلى اللهجة النجدية، كما في الصفحتين **190** و**191**، على سبيل المثال: "مدمّغة.. قلت لج يومها هاللي يسوى جذيه مريض بالشك بس ما صدقتيني، ذبحتينا أحبه وأحبه! قلت لج باتشر (باكر) يسوي أكثر.. تشنّج (كإنك) داخلة ثانوية عامة مو زواج ـ ص **191**". وهنا يُساق التساؤل بشأن العلاقة بين اللهجات المحكية والاعتبارات الأخلاقية. وفي سياق الإجابة سأسعى إلى الابتعاد قدر المستطاع عن لغة الواعظ ذي الدم الثقيل، وخاصّة أن كل ما من شأنه أن يُساق في إطار الدفاع عن فكرة العروبة، واللغة العربية، يُصنّف الآن ضمن من أطلقوا عليه (اللغة الخشبية، والأفكار البالية.. إلخ) فأنا أعي ـ مع الأسف الشديد ـ أن فكرة العروبة الآن، وكلّ ما يتصل بها تعاني حالة اندحار، ولا تتمتّع حتّى بالحدود الدنيا من الشعبية، وخصوصاً لدى شباب الخليج الذين يدّعون في الوقت ذاته حرصهم على ما يسمونه (الالتزام الديني).

لقد تضمّنت الرواية حضوراً عربيّاً باهتاً لشخصيات غير خليجية، مدرّسة سوريّة، وطبيب نفسي مصري، وكلاهما تميّز حضوره بسلبيّة ما، فالمدرّسة قامت بالوشاية بإحدى طالباتها، والطبيب النفسي المصري اختصر علاقة ميشيل بمن تحبّه بعلاقة النعجة والذئب، فتتساءل ميشيل ابنة الأمريكية في الرواية: "هل هذا هو أحدث ما توصّل إليه الطب النفسي عند العرب؟ وهل يمكن لطبيب مصري أن يفهم أبعاد مشكلة تصيب نفسيّتها السعودية؟. ص ـ **130**" ونتساءل نحن: هل أتى هذا الوجود العربي السوري ـ المصري بهذه الطريقة السلبية بوصفه مجرّد توصيف لواقع الحضور العربي في دول الخليج؟ أم أن حصره بهذين الأنموذجين، (المتخلّفين البائسين) يعني عجز العرب ممثلين بأهم دولهم مصر وسوريا، عن تلبية طموحات شباب الخليج وجموحهم الذي لا يستطيع أحد أن يلبيه غير الأمريكان؟

أفهم أن اللجوء إلى الحوارات المدارة بواسطة المحكيات المحلية يأتي في إطار الإيحاء بالمصداقية، ويأتي أيضاً بوصفه ملمحاً من ملامح الشخصية. وقد صار الروائيون العرب يفعلون ذلك. ولكن المشكلة في الحوارات الموجودة في "بنات الرياض" أنها تحتلّ مساحة لغوية كبيرة بالقياس إلى الحجم الكلّي للرواية. وهذا ما يشكل نوعاً من الخلل في تناسقها البنائي. وهي أيضاً فوق ذلك غير مفهومة لغير أبناء المنطقة المحلية، في الوقت الذي أفترض فيه أن الكاتبة لم تكتب عملها من أجل أن يقرأه فقط أبناء منطقتها. من المفترض أن يكون لكل كلمة في الرواية ـ وهي ذات الطبيعة اللغوية الصرفة كما أسلفنا ـ وظيفتها الفنية البنائية، إلى درجة الزعم بأن المفردة الواحدة داخل هذه الكينونة اللغوية تصبح غاية في ذاتها، لقد اضطررت إلى إعادة قراءة المقاطع المدارة باللهجة المحلية، وسألت آخرين عن معنى بعض المفردات، في الوقت الذي يمكن أن يعمد قراء آخرون إلى العبور فوق هذه الحوارات، وتفويت قراءتها، إذ لا

ينجم عن تجاوز قراءتها أية خسارة معرفية أو متعة جمالية للقارئ. لقد تضمّنت خماسية "مدن الملح" على سبيل المثال، حوارات مدارة بلهجة أبناء نجد، وأبناء سواها من المناطق الأخرى في الجزيرة العربية. ونجد شيئاً شبيهاً في بعض الأعمال الروائية لغازي القصيبي، لكنها كانت منتقاة بحيث يفهمهما القارئ العربي في مختلف المناطق العربية، لا في منطقة بعينها. مع التذكير (النافل) بأن هذين الكاتبين هما من أبناء الجزيرة العربية.

تذكّرنا هذه الحوارات أيضاً بما نراه على شاشات بعض الفضائيات التي تدوّن في شريطها الإخباري الرسائل المتبادلة بين المراهقين، وهي رسائل مدونة بلهجات عجيبة غريبة، والخشية ـ كلّ الخشية ـ أن تتحوّل هذه اللهجات إلى لغات، يبدو أن تلك الفضائيات تتطوّع ـ أو هي موظّفة بالأصل ـ للإسهام في تحويل اللهجة المحكية إلى لغة مستقلّة عن اللغة الفصيحة. في سياق مشروع يسعى إلى قصر استعمال الفصحى على الأطر الدينية، فإن كان لا بدّ من استعمال الفصيحة، فليكن ذلك الاستعمال محصوراً في الإطار الديني. ولا أستطيع الزعم بأن رجاء الصانع، كاتبة "بنات الرياض" تتعمد الإسهام في مشروع من هذا القبيل. على الرغم من أن إسرافها في استعمال المحكيات النجدية يشي بذلك. ولا أستطيع إلا أن أقف أيضاً لدى ما ذكرته من حوارات مدارة باللغة الإنكليزية التي كانت تتقافز على ألسنة البنات حين تكون (ميشيل، أي مشاعل) ابنة الأمريكية المتزوجة من خليجي، طرفاً في الحوار، وكأن ذلك أيضاً يصبّ في سياق ضرورة استبدال العربية بالإنكليزية، وخصوصاً عندما يرتبط استعمال الإنكليزية بالانفتاح والتحضّر، والرغبة في التغيير، وكأن ذلك التغيير المرجوّ، لـه طريق واحد حصريّ، يتّجه حصراً إلى أمريكا، وبواسطة وسائل وأدوات أمريكية، أو مطعمّة بشيء أمريكي بالضرورة. أنا لا أنكر ـ وأنا المقيم في دولة خليجية ـ أن هذا تصوير حيّ لجانب من واقع بلدان الخليج، يعيشه أي مواطن أو مقيم. لكن من حقّنا دوماً أن نظنّ أن "وراء الأكمة ما وراءها".

ولا يقتصر أمر التشكيل اللغوي للرواية على ما هو مدار بالمحكيات الخليجية، بل يتعدّاها أيضاً إلى الأشعار المنظومة باللغة الفصيحة، في سياق عدّها تصويراً لواقع بعض الرسائل الإلكترونية (الإيميلات) التي كانت الكاتبة تتلقّاها من اللواتي يتبادلن معها تلك الرسائل، إذ تمتلئ تلك (الأشعار..!!) بأخطاء لغوية وموسيقية فاحشة، تكمن خطورتها في أن كثيرين ممّن يقرؤونها يلتزمون انتهاجها، في ظلّ واقع الضعف المزري باللغة العربية وأساليبها التعبيرية المختلفة، وخصوصاً لدى طلبة الجامعات. وعندما يجد هؤلاء كلاماً مطبوعاً، فإنّهم ينظرون إليه بوصفه صحيحاً صحّة كاملة لمجرّد أنه مطبوع. باختصار.. كان من الممكن كتابة تلك (القصائد) بلغة سليمة ـ نحوياً على الأقل ـ لكيلا نسهم، بقصد أو دون قصد، بتفاقم الكارثة. أعي أنني سأُجابَه بأن الرواية، بطبيعتها الفنّية، تستوعب تنوّعاً كبيراً في مستويات الأداء اللغوي، بوصف ذلك تجلّياً لتنوع الحياة، وتنوّع الشخصيّات. ولكن تدوين هذا التنوّع بلغة خاطئة، من غير التنبيه إلى أنها خاطئة، يصبح شيئاً آخر يخرج عن قصديّة التنويع في حال احتمال وجود القصد.

لا بدّ لي أيضاً من أن أشير إلى اتّساع لجوء الكاتبة إلى إدارة بعض الحوارات التي تكون (ميشيل) طرفاً فيها باللغة الإنجليزية مكتوبة بأحرف عربية، وأتى هذا التدوين تعبيراً فعليّاً عن حالة التشتت

الثقافي، أو حالة الانتماء المزدوج، الذي وجد تجسيده في هذا الخلط المستمر بين استعمال اللغتين العربية والإنجليزية: "ذي آر مينتالي تويستد هو أنا هجّيت من بلدكم من شويّ - ص 202". قد يكون غنيّاً عن البيان أن هذه الغربة المتنامية عن اللغة الأم، تسهم في خلخلة مفهوم الكينونة الإنسانية، تمهيداً لطمسها طمساً كاملاً لدى ابن هذه المنطقة. وتصوير اللغة العربية على أنها عاجزة عن تلبية التطورات الحديثة والعلوم العصرية، يبدو أنه يجد أصداءه الواسعة والترحيب المتنامي لدى أبناء المنطقة العربية بشكل عامّ، ولدى أبناء الخليج بشكل خاصّ. وخصوصاً في ظلّ أنظمة تعليم جامعية تصرّ على تنحية العربية عن تدريس العلوم الأساسية، تنحية كاملة بحجة أنها غير صالحة لاستيعاب هذه العلوم. في الوقت الذي نجد فيه بلداناً صغيرة يقلّ عدد الناطقين بلغتها في أرجاء العالم كافّة، عن أربعة ملايين (فنلندا مثالاً) ترفض أن تدرّس أي شيء، وفي أية مرحلة من مراحل التعليم بغير لغتها القومية.

لا أريد أن تتحول مقالتي إلى مرافعة سياسية، أو موعظة حسنة، غير أني أرى أن من واجبي التنبيه إلى خطورة الانصراف عن هذه اللغة والاستهتار بها كلّ هذا الاستهتار ا لذي يبدو متنامياً على نطق عديدة، بحيث صار استعمال هذه (الخلطة) المقزّزة بين المحكيات ولغة الغازي المنتصر عسكريّاً (الأمريكي في حالتنا العربية) نوعاً من الإحساس بالتميّز الثقافي، والانتماء للحضارة في مواجهة التخلّف والتضييق الفظيع في مجمل مجتمعاتنا العربية التي يبدو أنها تتسابق فيما بينها باتجاه المزيد من التضييق والقمع والتزمّت. فلا يجد الراغبون بالخلاص والتحرر والانتماء الفعلي للعصر أمامهم سوى الاتّجاه الأمريكي، بوصفه اتّجاهاً إجباريّاً وحيداً، يغري المهرولين فيه بالهمبرغر والبرغر كنغ، والكوكا كولا، ووجبات الماكدونالد، فهل هناك سعادة فوق هذه السعادة المرسومة على الطريقة الأمريكية المعاصرة؟.

لدي أخيراً ملاحظتان فنّيتان صغيرتان، بخصوص استعمال الحوارات المدارة باللغة (الأمريكية)، تتعلّق الأولى باتساع الحيّز الذي يشغله الكلام بهذه اللغة، قياساً إلى الحجم الإجمالي للنصّ. وتتعلّق الثانية، بطريقة النطق التي فرضتها الكاتبة لبعض الأعلام التي أصبحت طريقة كتابتها قارّة في الإملاء العربي، أو في طريقة رسمها بواسطة الحرف العربي، كاسم القس الأمريكي ذي الأصل الإفريقي المناهض للتمييز العنصري (مارتن لوثر كنغ) إذ تدوّنه الكاتبة: (مارتن لوذر قنق) وربما لا تشكّل طريقة الرسم بالحروف العربية مشكلة لدى القارئ الخبير، ولكن من الأفضل أن نكتب أسماء الأعلام الأجنبية بالطريقة التي صارت بها مألوفة لدى القارئ العربي، من غير أن أتهم الكاتبة بانصرافها عن القراءة باللغة العربية، إذ تشي طريقة كتابتها للاسم المشار إليه، وأسماء أخرى مماثلة، بأنها لا تعير بالاً لما رسّخه الآخرون - قبلها بزمن - في إطار الرسم العربي للأعلام الأعجمية، وكأنها لم تقرأ شيئاً باللغة العربية خارج بعض المقررات المدرسية التي لا بدّ منها. بغضّ النظر عن طريقة نطقها في بلدانها الأصلية، كأسماء (اليونان والهند والصين) التي تلفظ خلاف ذلك في لغات البلدان المشار إليها كما هو معروف.

أرجو أن يعذرني القارئ العربي على وقوفي الطويل لدى مسألة اللغة التي يراها بعضهم مسألة ثانوية في بعض الأجناس الثقافية. ولذلك لا بدّ لي من الإشارة إلى أن قيمة اللغة تتأتى أساساً من خلال

علاقتها المزدوجة بفكرة الكينونة، والوجود الحيّ للكائن البشري، بوصفه كائناً عاقلاً، إذ تُعدّ العلاقة بين اللغة والفكر علاقة تماهٍ لا علاقة استيعاء. ومن كان جهازه اللغوي، أو كانت منظومته اللغوية تعاني من اضطراب ما، فذلك يعني بالضرورة اضطراباً في الفكر ذاته، على حدّ تعبير (ألكسي تولستوي). وهنا أشير إلى أن الكاتبة تبدو أنها في "بنات الرياض" متمكّنة من لغتها الفصيحة، ولا تبدو أنها تعاني من مثل هذه الأمور، لكن المشكلة تكمن في المتلقّي عموماً و(المتلقّي من شباب الخليج تحديداً). ولذلك لن أقول للكاتبة مبصّراً، ومرغّباً ومرهّباً، على طريقة بعض النماذج المتطّرفة دينياً: "عن هذه اللغة العربية قد كرّمها الله عندما اختارها لغةً لبيانه السماوي". وما يقع في هذا السياق. فالكاتبة تبدو على قدر بيّن من الالتزام الديني، بدليل كثرة تصديراتها لفصول الرواية بالآيات القرآنية، والأحاديث النبوية. ولكن أرجو أن تسمح لي بأن أخاطب من خلالها شباب المنطقة العربية بكاملها، مؤكّداً أن الاستهتار باللغة القومية هو استهتار بالذات، ومن لا يحترم لغته لا يمكن أن يحترم نفسه، ومن لا يحترم نفسه فلن يحترمه الآخرون. مهما حاول أن يقنعهم بأنه قد صار منهم وفيهم، لمجرد استعمال لغتهم، والعيش بينهم قدراً من الزمن. والطريقة الأمثل لممارسة احترام الذات، عبر احترام اللغة تكمن في مجرّد استعمالها، وترسيخ ذلك الاستعمال على أوسع النطق.

من الأقوال المميزة التي صدّرت بها الكاتبة فصول روايتها، هذه الكلمات المنسوبة لأرسطو: "من السهل على أي شخص أن يغضب، لكن الصعب هو أن يغضب من الشخص المطلوب، إلى الحد المطلوب، في الوقت الصحيح، للسبب الصحيح، وبالأسلوب الصحيح. ص 235" ولا يغيب عن ذهني أن هذه الكلمات يمكن استثمارها لصالح ما ذهبت إليه في سياق مقالتي، ويمكن استعمالها حجّة عليّ، في الآن نفسه. ليس من المناسب أن أختم مقالتي بالحديث عن الغضب، غير أني آمل أن تعي بنات الجزيرة العربية، لا بنات الرياض، أو الكويت فقط، أن وضع الشابّ الخليجي بحسب صورته الروائية والقصصية، وضعٌ يقع جزء مهمّ من مسؤوليّته على عاتق الخليجيّات أيضاً، ألسن أمّهات وشقيقات وزوجات، لا مجرّد مرشّحات للزواج، أو مرشّحات للعشق. يُقال في دول الخليج على نطاق واسع: إن مستقبل الجزيرة العربية مرتهن ببناتها، لا بأبنائها. انطلاقاً من جدّية الفتيات، وإحساسهنّ المتعاظم بالمسؤولية، خلافاً للقطاع الأكبر من الذكور المستهترين، أو المنكفئين تحت لحاف العادات والتقاليد التي تصبّ في مصلحتهم، لمجرّد أنهم ولدوا ذكوراً. ولكن أليس من الأنسب أن يكون مستقبل هذه الدول، وسواها من الدول العربية الأخرى وقفاً على أبنائها من الجنسين؟.

(*) بنات الرياض . رجاء عبد الله الصانع . دار الساقي . بيروت ط (1) 2005.

307

حوارية الفن والثقافة

عبد الله أبو راشد

مما لا شك فيه، بأن مؤلف الكتاب "د.عز الدين شموط" واحداً من فرسان الفن التشكيلي السوري والعربي المعاصر، والمتبحر في ميادينٍ البحث الأكاديمي للفنون الجميلة التشكيلية في سياقاته المنهجية. مؤلفاً من ذاته الفنية العملية ومناهل أفكاره، ورؤاه النظرية قصيدة بصرية حافلة بالجماليات والمعاني. متجاوزاً حدود الجغرافية السياسية الضيقة، بل يمتد وجوده الفني وبيانه البصري كافة أرجاء المعمورة.

وإن كان دمشقي المولد وسوري الجنسية وعربي الانتماء، وجد في مراحل دراسته الجامعية الأولى في كلية الفنون الجميلة بدمشق ما بين أعوام 1961 - 1966 نقطة الانطلاق لمتابعة دراساته الأكاديمية العليا في باريس منذ عام 1974 وحصوله على مجموعة من الشهادات الجامعية بمرتبة "دكتوراه" في ميادين الفنون التشكيلية فناً وبحثاً ومتابعة ميدانية وطابت له الإقامة والعيش فيها كفنان عربي مهاجر. وما كتابه "النقد في الفن التشكيلي" إلا خطوة متجددة وموفقة على طريق البحث لعلمي لمجالات الفنون التشكيلية، اختطته مخيلته ومسالك إبداعه وفنه كنوع من المواكبة السليمة ما بين البحث النظري والتطبيق العملي لمناهل الرؤى والأفكار.

قسم المؤلف "شموط" كتابه في فصلين رئيسين في سياق أبواب مفتوحة على القراءة، الأول حمل عنوان: "نشأة الآراء النقدية"، ويندرج في إطاره نحو تسعة أبواب فرعية متدرجة تاريخياً وزمنياً يمكن للمتابع رصدها في سياقها المنطقي (مرحلة ما قبل عصر النهضة الإيطالية، المرحلة الرومانية، المرحلة البيزنطية، مرحلة عصر النهضة والآراء النقدية فيه،

مرحلة النقد الأكاديمي، النقد التشكيلي عند ديدور، النقد في مرحلة ما بعد الكلاسيكية الجديدة). والثاني يحمل عنوان: "المناهج النقدية"، وتشمل (المنهج الماركسي للفن، منهج النقد الجغرافي، منهج علم النفس الجماعي، النقد الفني وعلم النفس الفردي والتحليل النفسي، منهج النقد السريالي، منهج الدادا ونقد الجمال الكلاسيكي، المنهج النقدي عند الفنانين، نقد الأدباء، النقد السيميولوجي للفن، منهج النقد الأسلوبي، منهج علم النفس الشكلي، النقد التكعيبي، النقد السلبي والنقد المضاد، النقد المقارن، النقد الفني الصحفي، دراسة نقدية نموذجية، الأعراف النقدية المعاصرة. وقد سبق له تقديم ذاته البحثية في مقدمة ومثاقفة نقدية في سياق "مدخل البحث" ضمنها المجال الحيوي لأفكاره والتي لم تخرج قط عن الاتجاهات البحثية المتبعة في النزعات المركزية الأوروبية الغربية في فلسفة الفن والنقد ما يتصل بها من شجون حوار ومشكلات متواصلة في كافة عصوره ومتغيراته وروافعه الاجتماعية والسياسية والدينية والأكاديمية الحاضنة، وانحياز الكاتب الملحوظ لتيارات فنية نقدية صارمة والمتجلية بالنمط الأول المحدد لبيانه المعرفي وفلسفة الفن والنقد. والمستند إلى مفاعيل الحساسية الذوقية التذوقية المبنية على أسس ومعايير الجمال الطبيعي ومحاكاة الأشياء، وقدرة الفنان والناقد بآن معاً على التقاط الرموز والمعاني والخلفيات المؤسسة والمساعدة على تكريس آليات نقد فني تشكيلي موضوعي. فيه متسع للفكر والمعرفة والتأمل البصري والموازنة ما بين الجمال الطبيعي والصناعي التي تشكله يد ومخيلة الفنان المبتكرة. متعارضاً بذلك مع الاتجاه النقدي الذي يعتمد على مناهل الأيديولوجية والنزعات الفلسفية والدينية المتدثرة بأثواب الروحانيات وتحميل العمل الفني أكثر من طاقته وإخراجه في دثار ولبوس أدبية تثقل كاهله، ويكون للنقد الذاتي صولة وجولة فيه خارجة عن واقعية المشهد البصري ورؤى الفنان المنتج.

لقد أحسن المؤلف في اتباع منهجه البحثي لبنان واحة ملحوظة لأفكاره كفنان وباحث في الوصول لأهدافه المرسومة في بلورة عنوان الكتاب. ولم يخرج قط عن هذا الإطار النظري الجامع لمجموعة من الأفكار المتناقلة عبر صيرورة الفن والنقد الفني المواكب منذ الإغريق والرومان وصولاً لعصر النهضة الإيطالية والمدارس الفنية الأوروبية الغربية المعاصرة.

نشأة الآراء النقدية:

استفاض الكاتب في عرض الآليات المساعدة على تكوين الآراء النقدية في الفنون التشكيلية منطلقاً من العصور الإغريقية، أي منذ سقراط وأرسطو ومناقشة أفكارهم في شأن الفنون التشكيلية وموقعها ما بين مناهل الابتكار المختلفة كالشعر وسواه. باعتبارها المنطلق لولادة مدارس النقد الحديث والمعاصرة سواء في عصر النهضة الإيطالية أو المعاصرة الأوربية الغربية. ثم تناول الحقبة الرومانية متناولاً سيرة (سيسرون، فيتروف، بلين، فيلوسترات، لوكريشيوس). بينما تناول في العصر الوسيط والمرحلة البيزنطية أفكار "أفلاطين، أوغستان، ازيدور، ريبا، توما الإيكويني، وجير باكون). إذ يرى المؤلف بأن عصر النهضة الإيطالية بمثابة المفتاح الجوهري لتأسيس الرؤى النقدية المعاصرة بالفن، لأن فيه عودة صريحة لأفكار "أرسطو" وظهور الاتجاهات الكلاسيكية

الجديدة. مستعرضاً أفكار "دافنشي، دوناتيلو، دولس، فازاي، دوبوس، ديدور، لومازوف لوبلن" ووضعها على مشرحة النقد والموقف من الفن وطبيعة أدواره الوظيفية تلك المستندة لفلسفة دينية وأراء المجتمع التي عاشوا في ظهرانيها. متوصلاً إلى خلاصة البحث والقول في الآراء النقدية في عصر النهضة الإيطالية من خلال مؤلفات ومقولات كل من (سينونيني، ألبيرتي، ليوناردو دافنتشي، فازاري). بينما تناول موضوع النقد الأكاديمي في مسارات تفسيرية محددة لمفهوم كلمة "أكاديمياً" التي أعادها لجذورها الإغريقية حيث أطلقت التسمية على مجموع المشاغل الفنية التي عايشت عصر النهضة الإيطالية وبالتالي ساهمت هذه المشاغل في ولادة نقد فني أكاديمي موازي، وظهور أسماء نقاد لمعين أمثال (روجيه دو بيل، الأب دوبوس، لوكونت، إبرهام بوس، بيروم، سان يين، جيرار، بوميغارتن). ثم خص الكاتب بابا للناقد التشكيلي "ديدور" ربما لانسجامه مع واحة أفكاره باعتباره رائداً في النقد الأكاديمي المنهجي. بينما في فصله حول منهج الكلاسيكية الجديدة ركز المؤلف على مفاعيل الأفكار التي واكبت عصر التنوير الأوربي من ظهور ملحوظ للأفكار الفلسفية ومساحة الجدل الحاصل في كافة الدول الأوربية، وما لعبته ألمانيا ومفكّروها في تلك المرحلة من أداور أساسية في الوصول إلى فلسفة فن متصلة عضوياً بعلم الجمال معتبراً منهج الألماني "فانكلمان" مفتاحاً لهذا الاتجاه، متنقلاً ما بين مقولاته ومجموعة من الفلاسفة وعلماء الجمال والفنانين أمثال (شليغل، هيغل، روسكن، دولاكروا، بودلر، غوتيه، غوت، فيشر، فيدلر، ريغل، غوميرميريش، كروس، فورانجيه، كاندنسكي، موندريان).

المناهج النقدية:

توخى المؤلف الجمع ما بين مجموع الاتجاهات والتيارات الفنية المولودة في أحشاء التناقض الأيديولوجي للقارة الأوربية حول مفهوم الفن التشكيلي ومدارسه التي واكبت المتغيرات السياسية والاقتصادية وأنماط التشكيلات الاجتماعية التي عايشتها أوروبا منذ نهاية القرن التاسع عشر، بادئاً بالمنهج الماركسي للفن ذلك المنهج المتصل بالتطور الاجتماعي والثقافي لبنى المجتمع وعلاقتها مع تطور وسائل الإنتاج واعتماد المناحي الطبقية، وما حفلت بها من ذاكرة ومعارف جمالية لشخوص وأفكار، معتمداً على مقولات كل من "بليخانوف، فرانسكل". أما منهج النقد الفني الجغرافي المعتمد على عوامل بيئية جغرافية وأجناس وحضارات مادته الأساسية التأويل التاريخي للفن والجمال، ون رموزه الأسباني سانتيولا، البرازيلي ستينين، الهندي شورز". بينما يرى المؤلف بأن منهج علم النفس الجماعي تتويجاً لمجموعة المعارف والمقولات والنظرات السابقة منذ الإغريق وحتى التاريخ المعاصر، وأوجدت فلسفات فن ونقد فني مغاير للأنماط التقليدية واستبدالها بمسالك نقد فني جديدة. شكل باب النقد الفني وعلم النفس الفردي والتحليل النفسي سياقاً منطقياً لسابقه وفيه توسع لأفكار فرويد النقدية المتصلة بلوحات الفنان الإيطالي دافنتشي. ويحيل الكاتب منهج النقد السريالي إلى "بروتون، بول ايلوار، غستاف مورو" هذا المنهج الذي سرعان ما اندثر بزوال رواده. وكذلك الحال بالنسبة لمنهج الدادا القائم على إظهار البشاعة

وتهديم أسس الفن الجميل". لينتقل لإبراز أراء الفنانين النقدية من واقع التجربة والخبرة وما تفيض قريحتهم من مقولات وأفكار. وكذلك الأمر بالنسبة لنقد الأدباء الذين تناولوا الفن من موقع اشتغالهم المهني الكتابي وآليات السرد والوصف المكتوب. متوصلاً بطبيعة الحال للنقد السيميولوجي بالفن عبر دراسة العلامات والإشارات وخلفية الرموز في عين وعقل الناقد. معطياً مجالاً واسعاً للنقد المقارن والصحفي والأسلوبي متخذاً من الدراسات النقدية التي تناولت لوحة الفنان الفرنسي ديلاكروا "الحرية تقود الشعب"، أنموذجاً منهجياً في فنيات قراءة العمل الفني التشكيلي. لينهي هذا الفصل بعنوان الأعراف النقدية المعاصرة.

الكتاب في كافة فصوله وأبوابه محاولة جادة من فنان باحث عاش حيزاً من عمره وثقافته البصرية في باريس ليجد نفسه متبحراً في ميادين فنونها، وأبحاثها وتفاصيل المكونات المعرفية والجمالية فيها ذات النزعات المركزية الأوروبية الغربية، والمنحاز في طبيعته الشخصية والإبداعية كفنان وباحث لواحة الفنون الكلاسيكية التي تمثل فنون عصر النهضة الإيطالية نموذجه المفضل. وهو بلا أدنى شك كتاباً جديراً بالقراءة والاقتناء.

الكتاب: النقد في الفن التشكيلي

المؤلف: د. عز الدين شموط.

الكتاب مطبوعا على نفقة المؤلف يقع في 237 صفحة من القطع الوسط.

تاريخ صدوره تشرين الثاني 2004

جسر بنات يعقوب وشجاعة الخيال

فوزية مهران

تبدأ رواية "جسر بنات يعقوب" للكاتب الفلسطيني "حسن حميد" بالراوي: يعلق لنا شارة البدء.

يبتكر حيلة فنية بارعة وأخاذة. فنحن أمام كتاب قديم ورثه عن أجداده وتم العثور عليه في خزانة كتب جدّه الرابع عشر... العلامة المقدس إلياس المشنذوري" الذي عاش في القرن الثالث عشر الميلادي. أيام المماليك. (وذلك يعد بشيراً بحكاية حقيقية تمتد جذورها إلى وقائع التاريخ). ونصلها إلى الحاضر. إلى الواقع.

وفي الكتاب تاريخ حياة المهاجر يعقوب وبناته . وقد عاشوا بجانب الجسر العتيق المبني على نهر الأردن بالقرب من قرية الشماصنة.

يخبرنا الراوي "الكاتب" إن حاول الحذف والتخفيف لكنه قرر نشر الكتاب كما هو . مع الإبقاء فقط على الحواشي والهوامش والآراء. كل ما فعله أنه قدم ما أسماه جدّه بالملحق في أول الكتاب بدلاً من آخره "لأنه تمهيد لأحداث ستأتي ومفاجآت ستحدث وأحلام ورغبات يساهرها الناس كي تصير واقعاً" وهو تمهيد مراوغ وإتقان لأصول اللعبة الفنية وإشارة موحية للحقيقة الموضوعية والواقعية المدهشة.

ومنذ البداية أيضاً نشعر بأننا نثق بالراوي وبالحكاية وأن الأحداث والشخصيات تستولي علينا وتفرض نفسها وتصبح الشخصيات لها حقيقة ذاتية تفرض أسطورتها ووجودها الحي. وأن الجسر يبدو كقاعدة أساسية درامية ينطلق منها الحركة وتتصاعد الأحداث وتتراءى الأحلام والأوهام وتنبه إلى التأمل

والتدبر.

ينقلنا إلى الدير . ندخل إلى عالمه...

ونعرف أسراره ونتصت إلى اعترافاته. نكتشف أن الرهبان الثلاثة فيه . راهبات. نساء ثلاث اعتزلن العالم ويقمن بالخدمة في مملكة الرب بعد ما حدث لهن.

وكلها قصص حب لم تكتمل . عواطف دافقة لكنها تقابل بالخداع والهجر والبعاد.

يقوم بناء الرواية فوق شاهدين أو قمتين الدير أعلى الجبل المشجر . والخان وكأنه قلعة أعلى الجسر وتبحر الحكايات بينهما . وتشتد الحركة في الدير . والعمل الخلاق وتعليم النساء والأطفال . وتنشط الراهبات بالعلاج بالأعشاب ومقاومة مظاهر الشعوذة والسحر، وتشتد المنافسة ولكن شتان بين محاولة الصعود بالروحانيات ومقاومة النفس وإطفاء الرغبات . وبين الاستسلام للشهوات وحب المال وبيع الكرامة والعزة.

تبدأ حكاية يعقوب بمجيئه وبناته وحماره إلى قرية الشماصنة وعلى مبعدة من بيوت القرية وبقرب النهر حط الرحال. وبعد ساعات قليلة ارتفع كوخان واستحمت البنات الثلاث في النهر ويعقوب يغمغم بكلمات غامضة ثم يفاجئ البنات بضرورة ذبح أضحية ليبارك الرب المكان.

يكشف حسن حميد أعماق الوجود اليهودي وكيف التسلل إلى المجتمعات وإبداء الذلة والمسكنة ثم الاستيلاء على كل مقومات الحياة. مع التظاهر بالتدين الشديد وتلبية رغبات الرب والإمعان في القتل والسلب. وهو يصور الشخصية بدقة وصدق ويجعلها تنطق بمنطقها الخاص.

يصر على ذبح إحدى بناته . والبنات في خوف وفزع وبكاء... ثم يلين فيذبح الحمار.

يحب الكاتب حسن حميد أن تكون طريقته في السرد على نسق كتابه كتب التاريخ القديم . فهو يقدم للحدث... كوثيقة ومصدر مرجعي لوقائع الرواية . ويتبع ذلك بالهوامش والحاشية والتعقيب والتذيل الصغير. وكأنها طريقة التقطيع السينمائي الحديث . فالتعليق أحياناً يكشف الوجه الآخر للحدث . ويجسد الصورة من كل جوانبها... ويكشف عن رؤية جديدة.

يبرع بموضوعية نادرة في تحليل شخصية يعقوب تسأله ابنته الكبيرة "جوديت": لماذا لا يتزين أو حتى يبدو بمظهر لائق أمام أهل القرية: وتكون الإجابة الحقيقية . فهو لا يريدهم أن يطمعوا به و"بالمسكنة" يكسبهم إلى الأبد" فهم أهل عاطفة يشاهدون فينفعلون".

يعرفهم بنفسه . تحدث عن مهاراته والأعمال التي يتقنها وأسباب العلاج وفنون الحلاقة . وهو يعرض بضاعته بذكاء وتواضع حتى يستولي عليهم تماماً . ثقتهم وأموالهم واحتياجهم الدائم إليه . في كافة أمورهم ومعيشتهم . لقد كسب أشياء كثيرة ونال منافع كبيرة في خروجه الأول إلى القرية . انهالت عليه العطايا والهبات وجرار الزيت والقمح والشعير والدجاج. ووعدهم برد ما اقترضه عندما يستقر ويبدأ عمله.

شخصية غريبة ومثيرة ظهرت وقطعت الطريق على يعقوب وعاتبته أن يضحي بالحمار . وطلبت أن تبارك الزيت. عجوز بيضاء الشعر قوية . صلبة . لا نعرف إن كانت وهماً أو حقيقة.

خرجت البنتان لاستكشاف المنطقة...

وقدم حسن حميد لوحة نابضة بالجمال والحركة وتعانق الأغصان وخرير الماء والطيور ورائحة الأعشاب... وظهر "رحمون" شاب جميل . عاشق .

ذهب عقله حين هربت حبيبته.

وكان اللقاء في الماء، وسحر المكان ـ يسميه سرير النبع ـ عندما عادت الفتاة مع أبيها ـ ذهبت لتأخذ نصيبها وتستحم في النهر.

*لدى الكاتب شغف بالطبيعة وقوى الجمال وينافس د. هـ. لورنس عندما يمارس العشاق الحب بين أحضان الطبيعة.

يلتقي بـ"سليمان عطارة" الذي جاء القرية بائعاً متجولاً... ثم استولى على المعصرة وتوسع في عمله "وأصبحت القرية له" كما يقول.

قصّة مثيرة... كيف شارك في المعصرة... ودفع أجر العمال... وأدارها حتى استولى عليها. "لقد تركت ديني أمام أهالي القرية كي أعيش".

ـ ويردد في "حاشية" يعرف الأهالي أن ابنة سليمان الشقراء الجميلة "وردة" هي التي ضيّعت صاحب المعصرة ـ وجعلته يعطيها لـه بلا مقابل"، ويعرف أهل القرية كذلك أن سليمان عطارة بكى هرب ابنته لأنها لم تفتح لـه جميع القرى. كذلك انكشفت قصة زوجته "راحيل".

وبدأت قصة صعود يعقوب ـ يفكر في بناء خان على رأس الجسر ـ واليهودي سند لأخيه ـ ورغم الحب والتضامن معاً "إلا أن سليمان يريد يعقوب تابعاً لـه وأخيراً تتم صفقة: يجهز سليمان الخان ويتزوج جوديت.

وأمام "تفصيل صغير" نكتشف "تانا" ابنة يعقوب التي قُتلت وزوجوها من ثري عجوز ـ وخففت أمها من أحزانها فالسيد كثير السفر وعليها أن تجد سعادتها بعيداً عنه حتى اكتشف أمرها فقتلها.

ورغم تشعب الحكايات والقصص الجانبية إلا أنها تساند الحدث الرئيس ـ وتؤكد التصرفات والسلوك أمام هدف جمع المال وبأي طريقة كانت.

تنشق الساحة عن العجوز الساحرة مرة أخرى تطلب من سليمان مساعدة يعقوب "الجسر سيصبح بوجود بنات يعقوب البقرة الحلوب لجلب المال.

تطلب منه أن يذهب إلى بيت سمعان المعمار ليبني الخان ـ ذهب ووجده في الانتظار.

من هي الساحرة العجوز التي يصل صوتها إليهم وتحدد لهم الوجهة والحركة؟

هل هي ضميرهم الجمعي ـ بوصلتهم الداخلية ـ تشير إلى الاتجاه الذي يوصل إلى المال ـ تبدو كنوع من الإلهام.

في الحقيقة فإن حسن حميد يملك شجاعة الخيال.

ومن خلال قص شيق ومتقن ـ نجد بعض الأشياء تظهر وتختفي مثل كوخ السيدة والأشجار من حوله ـ حتى ليسأل سليمان ـ هل كان حلماً أم كابوساً ما رآه؟

حركة صاخبة وأحجار وبناء أمام بيت يعقوب نجد سيدة من القرية تبكي من ألم أسنانها ـ ويقول لـه سليمان أن يستعجل في علاجها ـ فهي شاعرتة ـ ويعقوب أشد وأقسى ـ يتركها تتألم لتعرف قيمة علاجه.

منطق خبراء التعذيب والرغبة في الكسب بعيداً عن المبدأ الإنساني والأخلاقي.

يعود حسن حميد ليذكرنا بخريطته الفنية التي أعدّها وتقليب صفحات الكتاب لسرد لحظات من الرواية الكتاب قديم أصابه البلل وأصبحت بعض الصفحات خضراء وسوداء بعض السطور الواضحة

فيها حديث "عن شاه يقدمها يعقوب من مال سليمان وقيدة للرب".

وحديث عن دعامة لتثبيت الجسر من طرفه الغربي وجعله متحركاً من طرفه الشرقي يعلق في الهواء بحبل بحيث لا يمر فوقه إلا من يدفع. وعين حارساً شرساً.

استولوا على الأرض والنهر والجسر وإجبار الناس على الدفع.

ما زلنا نتطلع للقراءة في صفحات هذا الكتاب القيم. ونكمل الحكايات والأخبار . ونتعرف على الطباع والأحوال وتتضح لنا أهمية الكتاب وتوثيق صفحات التاريخ . نستدعيها لقراءة الحاضر أيضاً وإدراك درس التاريخ.

حسن حميد الكاتب والفنان يدرك أن عملية التاريخ تراكمية ويجري التاريخ أمامه . فالجسر والخان والبيوت الحجرية الصلبة التي تبدو غريبة على القرية . كأنها تكوين شائه وسط الطبيعة الخلابة . ولابدّ من الانعزال بعيداً عن القرية لأن الآخرين مثل الضوء يكشفون الأعماق وسوء النيات.

لم يأت أحد لينزل في الخان . أصبح معقلاً لطقوس يعقوب في العلاج وطهور الأطفال والحلاقة وجز صوف الغنم وفك عجز الرجال وعقم النساء.

تعرّت نساء القرية والقرى المجاورة أمام يعقوب إلى أن هرس أحد الأزواج رأس يعقوب فمات.

وانطلقت بنات يعقوب في غرف الخان كل واحدة تبني مشروعها الخاص... ذبل الجمال وجاء للخان عصاه وحماه... قيل يذهبن في الليل الأخير إلى المقبرة . يقمن مناحة . يبكين . لا من أجل التطهر أو الغفران . لكن يبكين الأجنة التي لم تصل أبداً إلى الولادة والخروج إلى الحياة.

ثبت الأهالي طرف الجسر وأعادوه كما كان قبل مجيء يعقوب وبناته بدا كل شيء مثل الحلم أو الكابوس الطويل، حلم لم يصرف أهالي الشماصنة عن مواصلة الحياة.

315

من شعر المقاومة

منيرة حيدر

خير المطالع تسليم على الشهدا

وأزكى الصلاة على أرواحهم أبداً

يقول المتنبي

وكل شجاعة في المرء تغني

ولا مثل الشجاعة في الحكيم

وقال الحكيم: إن لم تكن قائداً في قومك على الأقل لا تكن تابعاً لمن هب ودب، ومقومات القيادة والحكمة وأخلاقيات الحضارة العربية من شيم أحرار العرب المرجعية الأساس لكل حضارات الأمم لكنها تجابه بالحروب، جرائم شابت لهولها الولدان وانحنت الجبال وطوى الزمان مهابة لأنين الأمهات وهن ينتظرن على العتبات عودة فلذات أكبادهن.

في ضوء ذلك يحضرني قصيدة الشاعر العربي عمر أبو ريشة للأمهات الثكلى أمهات الشهداء:

يا عروس المجد تيهي واسحبي

في مغانينا ذيول الشهب

لن ترى حفنة رمل فوقها

لم تعطر بدم حر أبي
درج البغي عليها حقبة
وهوي دون بلوغ الأرب
لا يموت الحق مهما لطمت
عارضيه قبضة المغتصب

وتتزاحم الأحداث وتتدافع الأسئلة نتحرك ضمن أبعادها ودلالاتها نمعن النظر بغدنا القريب والبعيد نسّرع الخطا حثيثة لرسم آفاق المستقبل الذي نريده أن يكون في وجه أعتى قوة للشر والبغي والعدوان.

من هذه الاعتبارات وما بني عليها نلقي الضوء على دور المرأة بما قدمته من ثراء وتنوير للخيارات الممكنة أن تعاش بوصفها شريكاً كاملاً للرجل يتقاسمان أعباء الحياة فهما موردٌ بشري مهم حققا منعطفات تاريخية وتحولات اجتماعية متطورة نفاخر بها ونهتدي إليها ولنا في الرواد الأوائل قدوة حسنة وقد خص الله جلت قدرته المرأة بموهبة الشعر المقاوم بالفطرة، وأتقنت فنون الشعر بقلب رحيم رؤوم وهن يهدهدن لأبنائهن قبل النوم بأعذب الألحان. ولمعت أسماء الرائدات في مجالات شتى لا يزال العالم يكن لنضالهن الإنساني كل تقدير واحترام، فالقضية بمنظورهن لم تكن يوماً قضية حقوق جنس مهمش ولا مجرد تحقيق أحلام طالما فكرت المرأة فيها بل هي مسألة مصير الوطن وحريته واستقلاله والذود عن حياضه بلغة الشعر كقوة فاعلة ومؤثرة مكنت المرأة من انتزاع الأمل بنصر أكيد إيماناً منها بأن حرية الوطن لا تكتمل إلا بحرية جناحيه المرأة والرجل على السواء لهذا وجدت المرأة والرجل المناخ الملائم في جوهر قيم الثورات التحررية العادلة والخروج من قيود رواسب الاستعمار والانطلاق نحو الحرية والاستقلال وثقافة المساواة والجمع بين الشعر وفوهة البندقية وعقداً الأحلاف تجنباً للحرب وصولاً إلى السلام العادل تشكل المرأة وجهه الحضاري وتنافس الرجل في معترك النضال والبذل والعطاء وفي ثورة الأدب والشعر لها السبق في توازن الكفتين ولموهبتها في الشعر فعل السحر ودليلنا وثائق المنتدى الأول للأديبة (سكينة بنت الحسين) الذي كان يؤمه كبارُ شعراء عصرها، وهاكم الحوار الشهير الذي وصلنا من خلال وثائق المنتدى بين أسماء بنت أبي بكر (رضي الله عنه) وبين ابنها عبد الله بن الزبير عندما دخل إلى حجرتها وقد تجاوزت التسعين من العمر قال لها: أتيت استشيرك يا أماه أخاف أن يقتلني الحجاج ويمثل بي بعد موتي أجابته بقولها الشهير: (يا بني إن كنت على حق وإليه تدعو فامض إليه) وأنشدت قصيدة من روائع الشعر:

لا يؤلم الشاة بسلخ بعد أن ذبحت
ولا أضر بميت مدفن خشن
ذات النطاقين اسم كل يشرفني
والاسم يا ولدي بالفعل يقترن
وما خشيت أبا جهل وعصبته
أو وكان يفزعني لو لفني كفن
وإن نصرت فحسبي أن لي ولداً
ما ضاع في دمه الإرضاع واللبن

وقتل عبد الله ومثل في جسده وقالت قولتها الشهيرة أما آن لهذا الفارس أن يترجل. وتلك الأديبة

المناضلة اللبنانية الروائية الشاعرة العربية الأولى (زينب فواز) ابنة (جبل عامل) من جنوب لبنان البطل قضت طفولتها في (تبنين) طالبت بقضية تحرر المرأة قبل دعوة قاسم أمين رائد مناصرة المرأة بل كانت أول صوت نسائي على طريق النهضة والتحرير، معتبرة أن الحضارة والتطور والإصلاح لا تكون إلا عن طريق العلم والعمل والتحرر من سيطرة الاستعمار وإقامة مجتمع متمدن وحضاري قوامه الرجل والمرأة جنسان مشتركان في هذه الحياة لا ثالث لهما ولا يمكن استقلال أي منهما دون الآخر أطلقت أول نداء صدر عن امرأة عربية في تلك الفترة تخاطب فيه أبناء أمتها تدعوهم إلى طرد الاستعمار فكان هذا النداء:

(لماذا تصبرون، ولأي شيء تنتظرون؟. إني ليحزنني ما أراه في حالة أبناء الوطن ويذيب المهج تأسفاً وحسرة على أمة تقطعت بها الأسباب وتجتاحها وحشية الاستعمار ونتائج تعسفه، وتمتع الأعداء بثرواته وخوض أبنائه في بحار الفقر، وإلهائهم بمصلحة هنا وموقع هناك فوجدوكم لقمة لينة هينة المأكل فابتلعوكم.

وإني ليسرني أن أرى من أبناء وطني روح الحياة متوافقين متكاتفين متعاضددين متمسكين بالعروة والوثقى وتغليب المصلحة العامة فوق كل المصالح، علمتكم المحن كيف يكون التغلب على المحن وكيف الوقوف أمام العالم الدولي وكيف يكون شد العزائم وكيف يكون الدفاع عن الحقوق المغتصبة وكيف تصنعون من الضعف قوة لا تضاهى ولا تقهر في مقاومة الطغيان إنه الخيار الحر إنه السبيل إلى العلا والمجد ومواكبة الحياة ونظمت القصيدة التالية:

ولئن أبى ذو الحقد نبل رجائنا
فالرأي يضمن نبل كل رجاء
وهناك في الأصلاب قوم بعدنا
يحصون ما يمضي من الأبناء
نروي عن الماضيين "ما فعلوا" فما
يروي بنو الآتي عن الأبناء

وكتبت قصيدة لوطنها لبنا أرسلتها من مصر (إلى صاحب مجلة العرفان) بعنوان (جبل عامل جبل شامخ) قائلة:

ذكرتني يا صاحب العرفان ما لا أنساه من معالم أوطاني، فنطق لساني مخاطباً قلعة تبنين:

أيها الصرح إن الدمع منهمل
فهل تعيد لنا يا دهر من رحلوا
وهل بقي فيك؟ من ينعي معي فئة
هم المقاديم، في يوم الوغى، الأول
كم زينتك قيود الغيد رافلة
بالعز تسمو ووجه الدهر مقتبل
أبكيك يا صرح كالورقاء نادبة
شوقاً إليهم، إلى أن ينتهي الأجل
(القلعة) الشوق لا الوادي بها فرح
كعهده بالأولى لا ولا الجبل

وقالت في قصيدة أخرى:

إن المصابيح إن أفعمتها دسما

أهدت لوامعها في كل مقتبس

وإن خلا زيتها جفت فتائلها

أين الضياء لخيط غير منغمس

وتوالت ثورة الشعر.

فتلك الشاعرة فتاة غسان التي عرت بشعرها عهود الاستعباد الخارجي أيضاً منذ زمن المماليك والتتار وكل أنواع الاستعمار المتعاقب قائلة:

يا فتية الوطن العزيز متى أرى

هذي البلاد زهى بكم عمرانها

نفضت غبار رقادها فتياتها

وكذاك قد نفض الكرى فتيانها

متكاتفين على نجاح بلادهم

متعاضدين ليزدهي عرفانها

وتلك الأديبة ألفت الإدلبي التي امتازت بالذكاء والشجاعة واشتهرت بما أغنت به المكتبة العربية من الكتب النادرة والتي بلغت الخمسين كتاباً. وماري عجمي التي وصفها إيليا أبو ماضي صباح يوم السادس من أيار حين رأت مشانق الأحرار معلقة في دمشق وبيروت، على يد جمال باشا السفاح وأخذت تناجيهم التضحية تبرئ الجسد والنفس وتذكي الروح مرددة عبارة سنناضل بالمعول والمحراث وسنحطم رؤوس الأعداء الوطن يستحق كل التضحيات: قال عنها أبو ماضي: أنها شعلة من الذكاء وكتاب من سفر النبوغ والعبقرية في كل سطر من حياتها كفاح مرير....

وفي كل كلمة من وجودها نضال عظيم. دعت لتأسيس لجان متخصصة لنشر أدب المقاومة وتنادت الرائدات في فلسطين إلى تشكيل اللجنة النسائية الوطنية التنفيذية الأولى رمزاً لأدب المقاومة مؤلفة من المناضلة زليخة الشهابي، ميليا سكاكيني، ونعمى العلمي من (القدس) وأديل عازار من (يافا) ومريم عبد النبي هاشم والحاجة عندليب من (نابلس) ونبيهة عرفات ورقية الكرمة ومريم الخليل وسلوى نصار من (حيفا) جميعهن يقرضن الشعر بالفطرة. سئل ذات يوم العالم والزعيم فارس الخوري عن رأيه في شعر تلك النسوة، فأجاب: ثورة تقهر الأعداء ولا تقهر.

وتلك المناضلة عادلة بيهم الجزائري قال فيها (بدوي الجبل):

لا تلمها إذا أحبت الشاما

طابت الشام مرتعا ومقاما

بردى والورود في ضفتيه

مصغيات لشعره والخزامى

كما نقتطف بعض الأبيات من قصيدة الشاعرة (فهمية نصر الله) والتي نظمتها في بلد الاغتراب وأرسلتها إلى سورية مخاطبة (دمشق):

فأنت حقاً مدينة السلام، عليك السلام

أنت النجمة المشعّة على ثغر الزمن

أنت شامة الحسن على خد الدنيا

لك السلام من فتاة تفترش ترابك
وحرام أن يرش ترابك بغير الورود
لأنك حديقة الحدائق.

وتحضرني قصيدة الشاعر العربي جميل حسن وهو يرثي رحيل سعاد العبد الله رحمها الله أول امرأة أسست منظمة الاتحاد العام النسائي وأول رئيسة له وأول مؤسسة للجنة العمل الشعبي في الجيش الشعبي بهدف تعبئة جماهير النساء وتدريبهن على وسائل المقاومة ضد الغزاة وتجسيد معانيها عميقاً في نفس المرأة وضميرها وكان لها السبق في ذلك:

لن تعودين نستعيد رؤى
فماض يحيا وماض يعاد
ولك السبق قد بنيت فأعليت
ولم يبق عندنا ما يشاد
وتصرين إنما الدرب باق
هل يرد التحية إلا الأجواد
وتعود الأنواء تلعب فينا
فالثواني كأنها آماد
فالتحيات للجهاد بعيداً
في فلسطين حيث يحلو الجهاد

وما بين المناضلة سعاد العبد الله زمن التأسيس والمناضلة سعاد بكور المشهود لها بالنضال يوم عز النضال. رائدات كثر لا مجال في هذه العجالة للإلمام بمآثرهن ولو لمجرد التعداد وموضوعنا موجه في مسار الشعر المقاوم ولدينا نماذج حققت المثال في القلب من معارك النضال تلك المرأة في العراق البطل استشهد زوجها أمام عينيها حملت ابنها الوحيد لتنأى به عن الخطر جاءته شظية غاشمة أصابته بجروح بالغة فرددت قول الشاعر العربي:

لا تندبي الليث الجريح فلربما . عاد وقد شهد الوغى وثباته. وهاهو الصوت يتجدد إثر تفاقم الأنواء والمحن تواجه الشاعرة ساجدة الموسوي الطغاة بقصائدها الثائرة تعيد فيها سيرة شاعرات المقاومة قائلة:

غصن عمري التوى على نخلة في العراق
فإن شاءت الريح أن نفترق نفترق
غير أني أموت ويبقى العراق

ولن ننسى شاعرة المقاومة الفلسطينية فدوى طوقان التي أرغمت وزير خارجية الكيان الصهيوني موشي دايان على القول: (أن قصيدة واحدة تكفي لصنع مئات الفدائيين) قال عن شعرها بدوي الجبل إنه أمضى سلاح في وجه أمراء الحروب والحقد على براعم الطفولة براعم الحياة وأفزعت الطغاة بقولها:

الله يعلم كم في القلب من مرح
وكم بسفحك يا لبنان من أرب
وكم بقلبي من حب وعاطفة
نحو الشآم وذاك الساحل اللجب

وكأن بصيرتها كانت ترى أحداث اليوم بكل مرارتها.

وتلك والدة الأسير سمير قنطار التي تحدت قتلة

الأطفال بالقول لنا بسمة الأطفال وللطغاة غضب الأطفال يا ويحهم من غضب الأطفال حين يغضبون لنا الأرض والسنديان والزيتون والبرتقال وبياض الثلج الناصع يا ويحهم من هبوب عواصف الثلج. ألم يتعظوا بقول الله جلت قدرته: (الله يمهل ولا يهمل) قتل رابين ومات شارون وسيقضي أولمر الدجال ولم يترك لهم أجدادهم فسيلة واحدة تعرف عنهم فبأي حق وجدوا على الأرض العربية وبأي حق يبسطون طغيانهم على الأمة العربية ألا يفقهون أن للصبر حدود، محال أن يظفر طاغور العصر بما يصبو إليه وقد اختار الشعب العربي قراره بأن أحد الحسنيين الشهادة أو النصر وقد امتشق سيوف الحق فرسان المقاومة في فلسطين والعراق ولبنان وحملوا بيارق النصر واقسموا بطهر الوطن وعيون الأطفال أن لا تنازل لعدو ولا بيع لحقوق وسيلحن كل فنان عربي جغرافيا النشيد الوطني الذي يريده أن يكون من المحيط إلى الخليج وسيسمع من به صمم وهو يردد قول (ساطع الحصري) اضمنوا لي وحدة ثقافة المقاومة شعراً ونثراً، ونضالاً وأنا أضمن لكم كل ما بقي من ضروب الوحدة في كل اتجاه.

وما الذي يمكن قوله والجرائم عند الكيان الصهيوني هدف وغاية لقتل الأطفال: لقد اجتاحني الصمت الرهيب ولم أقو على الكلام لكن قلمي انفلت من عقاله وكتب صراخ قلبي بمداد أمطرته عيوني دماً على رؤية أشلاء الأطفال التي تناثرت وعلى الجسور التي تقطعت وعلى كل شرايين التواصل بين البشر التي تقطعت وعلى رؤية الصهاينة مصاصي الدماء وهم يمارسون وحشية حقدهم الأسود وسط أنين الأمهات المؤتزرات بجلباب النصر علمن الوحوش الكاسرة معنى حب الكبرياء وحب لبنان وجنوبه البطل أسير المقلتين، وقد شاركت نجوم السماء أنين الأمهات المعتق وباركن لهن تفردهن بقدسية أمومة طيور الجنة الذين جلبوا بسمة النصر وطبعوها على صدر الزمن وعلى جباه أحرار الوطن وعلامة نصر عظيم أعادت لنا عصر الخلفاء الراشدين وعصر عمر المختار والشيخ ضاري ويوسف العظمة وصلاح الدين الأيوبي وعصر خديجة وخولة والخنساء إنه النصر الأكيد نصر (حسن نصر الله).

322

شرفات

اعتراف

غسان كامل ونوس

سامحك الله.. لما سببته وتسببه لي كل حين..

لم أعد مستقراً..

لم أعد "أنام ملء جفوني عن شواردها"

سامحك الله،... لما حركته وتحركه في كوني الراكد من شرارات، لما أطلقته وتطلقه في مستنقعي من دوائر.

هل كان ضرورياً أن تبث في فضائي ترددات لا تهدأ، ولا تؤوب؟!

وهل كان لازماً أن تنثر الإشعاعات المميزة في مداري الساكن منذ زمن؟!

أعترف أنني لا أستطيع مواجهة كل هذا السخاء؛ أعترف، وأنا بكامل قواي التي لم أحترمها، أنني عاجز أمام اندفاعك، وحائرٌ أمام اقتناعك، ومتردد حيال ثقتك..

وأقرُّ بأنني أحس بهذا الزمان يتقلقل من وجودي، وأشعر أن حيزي يضيق، وأنني صرت عبئاً أو ندبة أو نشازاً...

وأنني غدوت بلا قيمة!

وهل كان لي معنى أو وزن أو حضور في ما مضى، في كل ما مضى؟!.

توهمتُ ذلك، استدرجت إليه، ارتحت له؟!

لا يبرر، لا شيء يسوغ كل ذاك الهدر في ما ليس من السهل تعويضه؛ لا شيء يعوّض الوقت والعمر والصدى الطيب ووقع الخطا الراسخة...

سامحك الله.. فقد دفعتني إلى أن أراجع نفسي وموقعي وعلاقاتي.. وهل هذا يسير بعد هذا العمر والتخويض في مسارب غامضة؟!

وجعلتني بنبضك أتحسس مفاصل الحيوية في كياني، ومساراتها التي لم ترمم منذ ما لا أذكر من فصول السبات..

وحملتني بنضارتك كي أقف على تخوم كل هذا القدر من الجدب والقتامة في ظلالي..

كيف احتملتُهُ، كيف احتملَتهُ، كيف احتمله الآخرون؟!

أين كنتُ؟! أين مداركي؟!

أين ما كان يبرر انتمائي إلى الكائن العاقل؛ هذا الذي لا يتوانى عن وأد العقل أو رجمه أحياناً؟!

هل تسمح لي بالبوح.. أنني ما عشت مثل هذه اللحظات من قبل؛ فبسببك أنشغل بما لم أكن أرغب فيه، لم أكن أتخيله، لم يكن في أفقي.. وهل كان لي أفق؟!

بسببك أفكر في مراجعة قناعاتي.... وهل كانت قناعات عن سبق تفكير ورصد وتحليل؟! أم تهويمات شاردة، إشارات مفتعلة، أم أفكار مثارة نتيجة محاولات ترغيب مجزٍ، أو ترهيب مبالغ في تصوير قواه وتداعياته؟! أو إلهاء متعمد، أو تشويه مقصود؟!

الآن أفكر في أشياء أخرى، أمور كثيرة، ليست طارئة تماماً، ولكن لها طعماً مغايراً، ليست جديدة تماماً، ولكن فيها نسغاً مختلف الحيوية والحميمية...

أفكر في قضايا أساسية، ليس من حيث راهنيتها، فهي مستمرة عبر السنين، ولكن من حيث الحلول التي يمكن أن تكون، بلون أكثر نضارة، وحضور أكثر بهاء، ورأس مرفوع، وقامة ناهضة...

أشكرك... لأنك جعلت في كياني كل هذا القدر من الحراك النفسي والوجداني والإنساني..

أشكرك لأنك أثرت في إمكانية اكتشاف كل هذا القدر من القدرة على التفكير، واكتشاف مواطن القوة والطاقة والمبادرة...

أشكرك.. لكل ما يطوف في أحاسيسي من ألفة وقرب ومشاركة وفاعلية...

سامحني على قنوطي الذي أساء إلى تفاؤلك، واكتئابي الذي أزعج إشراقك، وتعقلي الذي أخّر "مغامرتك" ربما! وواقعيتي التي لم تؤثر في أحلامك، وقيودي التي لم أسع بجدية إلى التحرر من أوهامها النفسية، وعثراتي التي أوعرت دروبك..

سامحني لأنني لم آخذ أقوالك وأمانيك وإيمانك وسيرتك وتضحياتك على محمل الجد والاهتمام والاحترام.. لم أقدرك قدر ما تستحق؛ لم أقدر نفسي؛ لم أحترم تاريخي وإنسانيتي وقدراتي ومستقبلي كما

يجب، وكما أفعل الآن...

أشكرك على كل هذا الجمال الذي أحس به، وكل هذا الاطمئنان الذي أسعد في ما تبقى من حياتي بسببه، وما سيسعد به الأتون، وهذا الاستعداد لمواجهة كل أمر، والتعامل مع كل حال بما يجب من وعي وثبات وتضحية...

أشكرك على هذا الكائن الجديد الذي صرت إليه، بكل هذا القدر من الحصانة...

قواك الله... سامحني... أشكرك...

يا مقاوم...